



Le rythme et la modernité poétique au cinéma. Étude de l'essai-poème et de l'épopée (Pasolini et Angelopoulos)

Melissa Melodias

► To cite this version:

Melissa Melodias. Le rythme et la modernité poétique au cinéma. Étude de l'essai-poème et de l'épopée (Pasolini et Angelopoulos). Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2023. Français. NNT : 2023PA030096 . tel-04588799

HAL Id: tel-04588799

<https://theses.hal.science/tel-04588799v1>

Submitted on 27 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

ED 120 – Littérature française et comparée
UMR 7172 – Théorie et histoire des arts et des littératures de la
modernité XIX^e et XX^e siècles (THALIM)

Thèse de doctorat en littérature française et comparée

Melissa MELODIAS

LE RYTHME ET LA MODERNITÉ
POÉTIQUE AU CINÉMA
ÉTUDE DE L'ESSAI-POÈME ET DE L'ÉPOPÉE
(PASOLINI ET ANGELOPOULOS)

Thèse dirigée par Serge MARTIN
Co-dirigée par Sylvie ROLLET

Jury :

Mme. Alfonsina Bellio, Directrice d'études, École Pratique des Hautes Études – Université PSL : examinatrice

M. Serge Martin, Professeur émérite, Université Sorbonne nouvelle : directeur

Mme. Sylvie Rollet, Professeure émérite, Université de Poitiers : co-directrice

Mme. Cécile Sorin, Professeure, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis : examinatrice chargée du pré-rapport à la soutenance

M. James Underhill, Professeur, Université de Rouen Normandie : examinateur chargé du pré-rapport à la soutenance

Résumé

Titre : Le rythme et la modernité poétique au cinéma : étude de l'essai-poème et de l'épopée (Pasolini et Angelopoulos)

La Rabbia est présenté par Pasolini comme le lieu d'élaboration d'un « nouveau genre cinématographique » : celui de l'« essai-poème ». Organisé comme une composition d'images d'archives mêlées à une voix-off dédoublée en « voix de prose » et « voix de poésie », le film se présente comme une pratique langagière qui, par les moyens conjoints du cinéma et de la poésie, élabore et théorise tout en même temps la modernité poétique brigüée par Pasolini.

La notion de rythme, mobilisée par cette pratique, met en évidence la puissance dialectique des procédés de mélange, mais surtout le rétablissement d'un continu entre les polarités en jeu et habituellement opposées. Ainsi, la conception de la poésie défendue dans *La Rabbia*, suppose un dépassement de l'écart entre une « langue poétique » et une « langue prosaïque », entre le fond et la forme, entre subjectivité et objectivité, ou encore entre le signifiant et le signifié. Elle induit une reconsidération de la notion de langage, ouvrant ainsi à de nouvelles possibilités pour le cinéma. Car elle suppose également le dépassement de l'opposition entre oralité et écriture, vers une conception réconciliant paramètres visuels et sonores.

Le cinéma apparaît alors comme le champ possible d'une oralité poétique conciliant image et langage. Elle se réalise dans la pratique cinématographique de l'épopée qui, mobilisée par Pasolini ou par Angelopoulos, rappelle l'urgente nécessité du continu de la tradition.

Mots-clés : Poésie, cinéma, rythme, modernité poétique, oralité, voix, langage, sujet, réalisme.

Abstract

Title : Rhythm and poetic modernity in cinema : study of the essay-poem and the epic (Pasolini and Angelopoulos)

La Rabbia is considered by Pasolini as an experiment aiming to develop a “new cinematographic genre”: that of the “essay-poem”. The film is organized as a composition of archive images mixed with a voice-over split into “prose voice” and “poetry voice”. It presents itself as a language practice which, through the joint means of cinema and poetry, elaborates at the same time a practice and theory of the poetic modernity pursued by Pasolini.

The notion of rhythm, central in this practice, highlights the dialectical power of mixing processes, but above all the re-establishment of a continuity between the polarities at play and usually opposed. Thus, the conception of poetry defended in *La Rabbia* implies an overcoming of the gap between a "poetic language" and a "prosaic language", between content and form, between subjectivity and objectivity, or between the signifier and the signified. It involves a reconsideration of the notion of language, thus opening up new possibilities for cinema, through the overcoming of the opposition between orality and writing, towards a practice that reconciles the visual and sound aspects of a movie

Cinema then appears as the possible field of a poetic orality reconciling image and language. It is realized in the cinematographic practice of the epic which, mobilized by Pasolini or by Angelopoulos, recalls the urgent need for the continuity of tradition.

Key words : *poetry, cinema, rhythm, poetic modernity, orality, voice, language, subject, realism.*

À la mémoire d'Aikaterini PapaMelodia, ma grand-mère, qui ne savait ni lire ni écrire, qui n'aurait sans doute jamais quitté son village ni sa petite île si l'Histoire ne s'en était mêlée. Et qui n'aurait jamais pu imaginer où sa route allait conduire la dernière de ses petites filles.

Remerciements

Je remercie chaleureusement Serge Martin dont l'accompagnement durant toutes ces années de recherche a été des plus attentifs et des plus rigoureux. Les échanges avec lui ainsi que ses relectures précises et ses corrections, m'ont été très précieux. Mes remerciements vont aussi à Sylvie Rollet qui m'a fait découvrir Angelopoulos durant mes premières années d'étude et dont le regard critique sur mon travail m'a beaucoup aidée. Cette thèse n'aurait pas abouti sans leur soutien et leur confiance.

Je tiens également à remercier les membres du jury d'avoir accepté d'évaluer ma thèse et de participer à sa soutenance : Alfonsina Bellio, Cécile Sorin et James Underhill.

Je voudrais aussi saluer mes collègues doctorants pour le travail commun de recherche autour des tables rondes de nos réunions : Carla Campos Cascales, Frédérique Cosnier-Laffage, Valérie Ducrot, Charlotte Guennoc, Sun Nyeo Kim, Rafael Mendes, Shungo Morita et Olivier Mouginot. La réflexion commune que nous avons menée ensemble m'a permis de pousser plus loin le travail de cette thèse qui ne serait pas la même sans nos échanges.

Merci également au personnel administratif de la maison de la recherche, pour leur gentillesse et leur compréhension : Gilles Saunier et Bastien Doucet, grâce à qui j'ai pu m'inscrire et me réinscrire toutes ces années. Je tiens également à remercier le personnel de la Bifi qui m'a vu mener cette recherche pendant de nombreuses années et qui a su faire de la bibliothèque un lieu de travail pour moi qui n'en avais pas.

Je salue également tous les chercheurs avec qui j'ai eu la chance de travailler autour des différents projets de recherche qui ont accompagné mon travail de thèse. Ces travaux ont stimulé ma réflexion et m'ont permis de l'élargir, de comprendre le continu qu'implique la pensée. Je n'oublie pas mes collègues d'enseignement, avec qui j'ai eu le plaisir de partager des cours et d'apprendre en faisant.

Enfin j'adresse à ma famille un chaleureux merci. Merci à mes parents qui ont respecté mes choix et m'ont soutenue par tous leurs moyens. Merci pour leur amour, leur souci, pour l'intérêt qu'ils ont toujours porté à ce que je faisais. Merci pour leur confiance. Et pour tout ce qu'ils m'ont transmis car c'est ce qui a nourri cette réflexion. Ce travail n'aurait pas été possible sans eux.

Je remercie aussi mes amis : je les remercie pour toutes ces discussions de sorties de cinéma (surtout, mais pas que) dont la richesse et l'exigence m'ont aidée à affiner ma pensée. Merci pour ces années d'études passées à grandir ensemble dans et hors les murs de la fac. Merci pour l'amitié, les repas, les rires et la fête.

Mes remerciements vont notamment à Aurélien, dont la loyauté n'a toujours pas faibli depuis dix ans et qui m'a soutenue des premières aux dernières heures de la thèse.

Merci à M.

Sommaire

REMERCIEMENTS	9
SOMMAIRE	11
INTRODUCTION	13
Poésie de cinéma ou cinéma poétique : la configuration du <i>rhuthmos</i>	15
Du rythme et de la modernité.....	21
La critique du rythme.....	28
La modernité poétique au cinéma : situation du rythme.....	37
Au fil de la recherche.....	44
PROLOGUE	51
L'avant du langage ou « En avant le langage ! ».....	53
PREMIÈRE PARTIE	
MONTAGE ET DÉMONTAGE DE L'ESSAI-POÈME	59
Chapitre I. Tension dialectique du langage pasolinien.....	61
Le goût du mélange.....	61
L'activité dialectique du langage.....	71
Conclusion suspendue.....	81
Chapitre II. Le montage, principe poétique et dialectique.....	83
Les contaminations langagières de la raison et du sentiment.....	83
Le règne de l'image poétique.....	90
Conclusion suspendue.....	105
Chapitre III. Le montage et le rythme face à la modernité.....	107
La fracture langagière.....	107
De pères en fils : la modernité de la tradition.....	116
Conclusion suspendue.....	139
Chapitre IV. Le rythme ou la modernité de la rage.....	141
Entre poésie et révolution.....	141
Le documentaire et le sujet du poème.....	169
Conclusion suspendue.....	207
DEUXIÈME PARTIE	
LA RÉALITÉ EN RYTHME : DE L'ORALITÉ POÉTIQUE AU CINÉMA	213
Chapitre I. Le dernier des classiques.....	215
Le cinéaste, poète de la vie moderne.....	215
La forme-sujet Marilyn.....	220
Le poète, cinéaste de la vie moderne.....	234
Conclusion suspendue.....	245

Chapitre II. Langage et cinéma : écriture de l'oralité du réel.....	247
Humanisme du langage de l'action.....	247
Langue, langage ou parole : le primat du discours.....	254
De la langue écrite de la réalité à l'oralité poétique de l'image.....	262
Conclusion suspendue.....	279
Chapitre III. L'épopée de la modernité.....	283
Du sacré de la prose.....	283
L'épopée ou le sacré du peuple.....	287
Le corps du peuple.....	295
Conclusion suspendue	313
Chapitre IV. Poétique et politique de l'épopée.....	317
Le peuple en corps.....	317
L'héroïsme épique de la vie moderne.....	333
L'oralité du cinéma comme langage spatio-temporel.....	356
Conclusion suspendue	371
CONCLUSION QUI CONTINUE	375
Le rythme : vers l'oralité du cinéma comme modernité poétique.....	377
L'épopée de la vie moderne : Pasolini et Angelopoulos.....	381
Vers de nouvelles oralités cinématographiques.....	384
BIBLIOGRAPHIE	391
POÈTES-RÉALISATEURS ÉTUDIÉS.....	392
I. Théo Angelopoulos.....	392
Ouvrages sur le poète-réalisateur.....	392
Articles et entretiens.....	392
II. Pier Paolo Pasolini.....	394
Corpus étudié.....	394
Autres écrits mentionnés.....	394
Ouvrages sur le poète-réalisateur.....	395
Articles et entretiens.....	397
OUVRAGES GÉNÉRAUX.....	400
I. Ouvrages et articles sur la notion de rythme.....	400
II. Ouvrages et articles portant sur littérature et cinéma ou poésie et cinéma.....	401
III. Ouvrages et articles sur la littérature et la poésie.....	403
IV. Ouvrages et articles sur le cinéma.....	405
V. Ouvrages et articles de sciences humaines.....	407
FILMOGRAPHIE	409
FILM DE THÉO ANGELOPOULOS.....	410
FILMS DE PIER PAOLO PASOLINI.....	410
TABLE DES ILLUSTRATIONS	413
Première partie.....	415
Deuxième partie.....	416

INTRODUCTION

Poésie de cinéma ou cinéma poétique : la configuration du *rhuthmos*

La question des liens potentiels, suspectés, redoutés ou encore espérés entre la poésie et le cinéma fait régulièrement couler un flot d'encre que chacun à son tour tente de mettre en ordre, de mesurer. C'est bien la vanité de chaque recherche que de vouloir ajouter son feuillet à l'édifice, en espérant par là démêler quelques uns des fils de la grande toile. Toute réflexion commence par un premier fil tiré et l'aspiration à se faufiler grâce à lui, sans trop se perdre dans ce labyrinthe tissé d'interrogations. L'essai ne tient qu'à un fil. C'est pourquoi on le choisit minutieusement, on teste sa solidité, sa longueur et sa souplesse. On évalue où il pourrait nous mener.

À la recherche de celui (ou de ceux) qui relierait le cinéma et la poésie, on en dénoue un qui attire notre attention, avant tout pour les liens privilégiés qu'il semble avoir avec l'un comme avec l'autre. À la loupe ou à la louche, on se penche ainsi sur ce que la notion de rythme fait à la poésie et au cinéma. Elle constitue l'un des socles théoriques et pratiques des premières définitions du « cinématographe¹ » mais aussi la complice d'une conception de la poésie, aujourd'hui généralisée, qui l'assimile à une forme de musicalité, où le rythme remplacerait les mots qu'on accuse d'avoir échoués, de n'être plus capables de rendre compte du monde, de ne plus savoir nous relier à un sens. La musique des mots s'en passerait bien. Dans un cas comme dans l'autre, elle joue donc un rôle crucial dans la compréhension que nous avons des deux termes. C'est pourtant cette notion même qui nous amène à questionner ces acceptions et à réévaluer par la suite ce que nous comprenons de leurs accointances. Dans sa définition traditionnelle, elle oscille entre sa naturalité supposée et son artificialité revendiquée. Usuellement perçue comme le fondement d'un ordre cyclique et éternel des choses, son ancrage métaphysique s'articule à un paradigme musical, faisant d'elle une couche ornementale superposée au langage de pure communication. Elle nourrit ainsi un certain nombre de fantasmagories sur la poésie et le langage, accentuant l'impasse dans laquelle les sciences humaines se trouvent au sortir d'une période dominée par le structuralisme.

La question des potentialités poétiques du cinéma traduit sensiblement ce qui se joue sur la scène littéraire : la poésie est devenue le lieu de refonte d'un nouveau système de genres (avec pour pivot l'épineuse question du récit) et l'organisation taxinomique des films s'en ressent. De là est né le présumé selon lequel la fiction (narrative) correspondait au roman, le documentaire (objectif) à

1 C'est-à-dire de l'art cinématographique, distingué dans les années 1910-1930 du cinéma comme pratique machinique. Le seul ouvrage à ce jour portant sur la notion de rythme au cinéma soulève précisément l'implication des théories du rythme dans la définition du cinéma comme art. Voir GUIDO Laurent, *l'Âge du rythme – Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Éditions Payot Lausanne, coll. « Cinéma », 2007.

l'essai et le cinéma expérimental (ou toute pratique formelle et non narrative) brigait le terrain de la poésie. En réalité, l'extension de la poésie au « poétique » est particulièrement « visible » au cinéma : institué comme catégorie esthétique générale, on attribue cette caractéristique (atout ou défaut, selon les goûts) à toute pratique valorisant une recherche formelle autour de l'image et un rejet du narratif. Le terme se confondrait même presque avec l'ultime qualité de « beauté » (dont la luminosité aveuglante est souvent associée à l'obscurité du sens qu'elle charrie : dire d'un film qu'il est poétique reviendrait ainsi presque à dire : « c'est beau mais on n'a pas tout compris »). La clôture du sens, souveraine d'un hermétisme poétique généralisé, s'abat également sur le cinéma. Ce déplacement du genre à une catégorie esthétique générale fait de la poésie, à la suite des définitions structuralistes, un « écart » vis-à-vis du langage « courant ». La poésie ne se définissant plus tellement par opposition à la prose, cette distinction se déplace vers une scission entre « langage ordinaire » et « langage poétique ». S'impose alors la possibilité d'une fracture du langage, d'une partition et répartition selon sa fonction : on peut l'utiliser pour communiquer, penser ou ressentir mais ce ne serait apparemment jamais le même dont on fait usage suivant nos besoins.

Cette évolution de la poésie au XX^{ème} siècle complique la réflexion sur les traces de sa présence au cinéma. Si elle existe en tant que *fonction* d'un langage, elle est donc possiblement une couche détachable de l'activité langagière. Si elle dépend du type de langage mobilisé (poétique ou courant) il s'agit alors de ne surtout pas se tromper et de bien choisir le langage adapté, poétique, pas trop courant, pour pouvoir faire un film « poétique ». Dans le premier cas, on ratifie l'indépendance de la poésie par rapport au langage, actant par là qu'elle ne serait plus l'apanage du langage qui semble, au contraire, incapable d'être à sa hauteur. Dans le deuxième cas, une telle situation impliquerait alors de se reposer à nouveaux frais la question du langage cinématographique. Le cinéma ne voulant plus entendre parler de ses potentialités langagières depuis l'âge d'or de la sémiologie, cette hypothèse semble mal engagée.

Elle se pose d'abord, aux premiers temps théoriques du cinéma, justement à partir d'une présumée « nature poétique » du cinématographe, mais pas par opposition à une possibilité « courante », « triviale », « ordinaire » ou « prosaïque » de s'actualiser. Le cinéma, notamment pour son absence de mots, est envisagé comme ontologiquement poétique. Mais les dialogues finissent par l'envahir et, plus tard, les catégorisations structuralistes passant par là, la question se corse. Pasolini en vient, en 1963, à prolonger le débat à travers la répartition de la voix-off de son essai-poème *La Rabbia*, entre une « voix de prose » et une « voix de poésie ». Le poète italien opère, par goût polémique du débat, en forçant visiblement des opposés artificiels, non pas parce qu'il adhère à cette classification, mais parce qu'il procède par puissance dialectique des contraires. Sa

démarche de recherche interpelle et invite à considérer ce que ce procédé apporte à la question. On constate alors que c'est précisément le déplacement au cinéma de la question du poétique² qui expose la nécessité de dépasser cette distinction entre un usage courant du langage et son écart poétique. Et la notion de rythme, redéfinie par Meschonnic, permet justement d'envisager ce dépassement. Car, comme le concrétise le film de Pasolini, il n'y a pas, d'un côté un langage qui pense (sans émotions) et de l'autre un langage qui ressent (sans raisonner). Et la critique du rythme répond par la place du discours dans cette activité du sens et du sujet.

Au-delà de la tendance d'une certaine époque à penser par classification effrénée, procédant ainsi par tri entre ce qui est « poétique » et ce qui ne l'est pas, il ne s'agit pas ici de s'interroger sur l'idée d'une nature poétique (ou pas) du cinéma, ou encore des possibilités d'un langage poétique (ou pas) du Septième art. Aujourd'hui, la recherche universitaire s'ouvrant depuis un certain nombre d'années déjà aux approches comparatistes et interdisciplinaires, les ouvrages sur le cinéma et la littérature ne manquent pas³. Pourtant, de la question de l'adaptation à celle des biopics d'écrivains, en passant par les écrivains scénaristes, le cas spécifique de la poésie est beaucoup moins largement abordé. Les travaux portant sur cette question sont généralement plus récents et on pourrait presque les diviser entre les ouvrages collectifs, cherchant à couvrir le plus largement possible les différentes modalités de relations entre cinéma et poésie en privilégiant la variété des cas⁴, et les ouvrages individuels s'attachant à des questionnements plus spécifiques (souvent monographiques) relatifs à cette problématique.

Dans le premier cas, les ouvrages mettent en évidence la grande diversité d'acceptions de la poésie, orientant nécessairement sa réalisation au cinéma. Ils démontrent que cette question traverse toute l'histoire du cinéma, tout en mettant en évidence, par une plus grande densité de travaux, les périodes les plus sensibles à cette question. Ainsi, la période du muet, riche d'échanges prolifiques avec les avant-gardes poétiques de l'époque, est particulièrement analysée⁵. Les influences des

2 Sur cette question de l'exportation de la poésie « hors les murs », voir notamment : PARDO Céline, *La Poésie hors du livre*, PUPS, coll. « Lettres françaises », 2015 (en part. pp. 155-172).

3 On ne les citera pas tous ici mais on peut mentionner le cas particulier de l'ouvrage LEUTRAT Jean-Louis, *Cinéma et Littérature. Le grand jeu tome 1 et 2*, Le Havre, De l'incidence éditeur, avril 2010. De même que celui de Jacques Aumont ouvrant le cinéma à des approches comparatistes : AUMONT Jacques (sous la direction de), *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*. Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique, Cinémathèque française, Paris, 1996.

4 Voir COUREAU Didier (textes recueillis et présentés par), *Un cinéma de poésie*, Grenoble Université Stendhal, 2014 ; COHEN Nadja (études réunies et présentées par), *Un cinéma en quête de poésie*, Les Impressions nouvelles, 2021 ; BONHOMME Béatrice, CAILLER Bruno, LAVERGER Cyril (textes réunis par), *Cinéma opérateur poétique*, L'Harmattan, 2021 ; et dossier en ligne COHEN Nadja, REVERSEAU Anne, « Un je ne sais quoi de « poétique » : questions d'usages », dans *Fabula-LhT*, n° 18, Avril 2017, Disponible en ligne : <http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html>.

5 Voir l'ouvrage COHEN Nadja, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

poètes sur le cinéma et, inversement du cinéma sur les poètes sont bien soulignées⁶. La question des collaborations entre poètes et cinéastes pour nourrir leurs réflexions et leurs expérimentations sur la modernité est ainsi souvent élu comme objet d'étude. C'est notamment sa postérité qui donne une visibilité particulière à la notion de montage, pour ses accointances avec les collages et le primat de l'image poétique. Mais le cas des collaborations entre poètes et cinéastes est également traité à travers l'écriture scénaristique par des poètes et, sur ce point, l'exemple le plus souvent mentionné est celui du réalisme poétique et du travail de Jacques Prévert. Un cas de poète-réalisateur, suffisamment rare pour attirer l'attention, est celui de Jean Cocteau, nourrissant un certain nombre de travaux sur la question de l'image poétique au cinéma. Mais la notion d'écriture est également souvent la porte d'entrée choisie, conduisant généralement à des réflexions sur la notion de montage et donc sur des réalisateurs ayant une pratique accrue de montage ou de collages. Ainsi, le cas de Jean-Luc Godard est souvent abordé, de même que celui d'Agnès Varda⁷. D'autre part, les problématiques de l'émotion poétique et du sujet poétique sont souvent mobilisées et généralement associées à des réflexions autour de l'image (remplaçant le mot et rendant *visible* l'ineffable de la poésie). Elles abordent les cas du cinéma expérimental ou d'un cinéma épuré fondé sur une esthétique du non-dit (souvent analysé à travers des exemples du cinéma asiatique), ou encore sur des films à l'imaginaire romantique posant la question du lien entre le sujet et la nature ou développant une dimension onirique, voire une esthétique surréaliste.

Dans cette liste relativement synthétique des approches les plus répandues de cette question on remarque que le cas du rythme, quand il est abordé, l'est uniquement d'un point de vue formaliste. Ainsi certains travaux font de la question du rythme des films (ou *des* rythmes des films) le point névralgique de poéticité des œuvres mais en ne dépassant pas la question de la répétition et son assimilation systématique au principe de versification. Le paradigme musical est tout autant mobilisé par ces approches qui font du rythme l'activateur privilégié d'une poésie du film fondée sur une « musique des images ». Le rythme est donc utilisé contre le langage, pour un primat de l'image nourrissant la potentialité « poétique » des films.

La critique du rythme, telle que définie par Henri Meschonnic, inscrit quant à elle la notion dans une anthropologie du langage, et invite au contraire à ouvrir les cloisonnements jusqu'alors imposés. Au lieu d'en faire un paramètre de catégorisation, hiérarchisant les couches d'expression

6 On pense notamment au cas de Jean-Daniel Pollet et de son film *Dieu sait quoi*. Quant aux travaux de Christophe Wall-Romana ils se penchent sur le cas du « Cinépoème » et analysent les virtualités « cinépoétiques » de l'écriture. WALL-ROMANA Christophe, *Cinepoetry : imaginary cinemas in French poetry*, Fordham university press, 2012.

7 Voir MAUFFREY Nathalie, *La cinécriture d'Agnès-Varda : pictura et poesis*, Presses universitaires de Provence, 2021.

du langage, elle en fait le fondement d'une réévaluation du langage et, par là-même, d'une reconsidération de la spécificité littéraire. Le décloisonnement ne suppose donc pas un amalgame de différences qu'on refuse. Il appelle plutôt à une transdisciplinarité favorisant la réflexion sur les particularités de chacun. Et si le cinéma n'en est plus tout à fait au même stade de légitimation de son statut d'art (qui ne serait pas qu'une synthèse des autres arts), il nous semble que la question de sa qualité langagière mérite d'être reconsidérée. Il ne s'agit pas ici de revendiquer un statut de langage (ou non) au cinéma, mais d'envisager sous un autre prisme une réflexion qui nous semble avoir été limitée à une certaine conception du langage. Comme toute activité de pensée, celle qui nourrit le débat sur le langage cinématographique est déterminée par un contexte intellectuel particulier. Des premières théories du cinéma à la sémiologie de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, les théories évoluent, mais la conception du langage sur laquelle se basent les théoriciens du cinéma, elle, demeure imperturbablement la même. L'ineffable universaliste demeure l'horizon d'attente d'un langage essentialisé. Et la poésie, censée être le condensé inaltéré de ce langage, ne peut que correspondre à ce paradigme. C'est ainsi que le « poétique » du cinéma n'est envisagé que comme aboutissement ultime des considérations sur le langage cinématographique. De la même manière que la poésie constitue (depuis plus de deux siècles) l'essence raffinée du langage, le cinéma poétique cristallise l'essentiel du langage cinématographique. Pourtant, la question mérite redéfinitions. La première question étant : de quoi parle-t-on ? Langue, langage, parole ou discours ? Les mots ne sont pas les mêmes. Et la notion de rythme invite à rebattre les cartes.

De par sa transdisciplinarité, la richesse de cette notion et la confusion qui l'entoure, le rythme apparaît disséminé dans toutes les tranches de la pensée et du monde, et parfaitement insaisissable. Souvent considéré comme un élément impalpable, appartenant davantage à un ressenti (donc « subjectif », avec tout ce que ce mot peut susciter d'horreur pour des esprits rationalistes) et ne relevant pas de paramètres concrets et tangibles, le rythme est perçu comme une nébuleuse embourbée dans la sphère de la sensibilité. Les affinités qu'on lui attribue avec la musique, renforcent cet ancrage ambivalent, l'associant à la fois à une corporéité (liée aux émotions qu'il véhicule) et à une spiritualité (liée à la pureté qu'on attache à l'indicible). Dans tous les cas, il est exclu du langage et du champ de la rationalité.

Il est pourtant de plus en plus l'objet de recherches. Sa trace dans une large palette de sciences (dures ou humaines) est révélatrice de l'étendue de son champ d'action, mais complique tout à la fois la possibilité de centraliser les travaux et ce, malgré des tentatives liées au développement des

approches interdisciplinaires⁸. Une saisie exhaustive de la présence de la notion dans l'ensemble des disciplines universitaires semble plus que compromise⁹. D'autant que la prospérité de la notion dépasse même sa nomination : on relève un grand nombre de recherches qui s'intéressent à des phénomènes correspondant à certaines définitions du rythme mais qui ne les rattachent pas à cette notion. On remarque ainsi qu'une pensée de la configuration dynamique d'éléments hétérogènes¹⁰ apparaît parfois liée à des notions autres que celle de rythme, et rejoint ainsi sans le savoir (ou du moins sans le revendiquer) les recherches sur la notion qui nous intéressent ici. Cet état des choses (lié notamment à la méconnaissance d'un pan de la théorie du rythme et à l'acception généralisée de la métaphore musicale pour définir la notion) renforce l'impossibilité de rendre compte de l'ensemble des travaux portant sur le rythme : l'illimité de ces potentiels travaux « clandestins », de ces recherches rythmiques qui ne disent pas leur nom, s'ajoute à l'ampleur des travaux qui, de toutes parts, s'intéressent à la notion.

Par ailleurs, la proximité du rythme avec d'autres notions auxquelles il est souvent assimilé, ajoute à la confusion : il serait style, montage, manière, cadence ou encore formes de vie... Et cet usage du terme en synonyme d'un autre limite la pensée de sa spécificité. Dans ces cas-là il est d'ailleurs, le plus souvent, pris dans son acception traditionnelle c'est-à-dire dans les limites d'une métaphore musicale. Cet usage généralisé et agrandi de la notion est révélateur d'un intérêt accentué pour le rythme (intérêt dont la croissance est relevée par Henri Meschonnic dès les années 1980 et qui n'a pas décliné depuis). Les recherches se sont multipliées et ce dans un nombre toujours exponentiel de disciplines.

La définition la plus générique qui demeure dans l'histoire de la pensée (non sans quelques désordres ponctuels) et dans l'imaginaire collectif serait communément admise comme héritée de la conception platonicienne du rythme. De l'ordre à la métrique, c'est la métaphore musicale qui l'emporte et domine massivement l'histoire de la notion. Cette définition est conditionnée à une acception de la musique perçue comme la mise en ordre d'un flux ou comme une mesure qui se manifeste dans le retour régulier de certains éléments, donnant ainsi une impression d'organisation

8 Ainsi, le site internet www.rhuthmos.eu témoigne de la volonté d'un grand nombre de chercheurs de penser la notion dans sa richesse transdisciplinaire. Mais on devine le caractère titanesque d'une telle entreprise.

9 On souligne tout de même l'intérêt d'une tendance phénoménologique pour la notion de rythme, abordée notamment par les travaux de Pierre Sauvanet (dans *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, en 1999, ou encore *Le rythme et la raison. t.1 Rythmologiques; t.2 Rythmanalyse*, éditions Kimé, 2000), ainsi que par ceux de Henri Maldiney, regroupés dans *Espace, rythme et forme*, (textes réunis par) COURTEL Yannick, éditions du Cerf, Paris, 2022. Sans oublier Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, 1963. Ces travaux briguent une émancipation de la *doxa* structuraliste mais dans les limites, pointées par la critique du rythme, de la phénoménologie.

10 Cette définition correspond à la conception meschonnicienne sur laquelle nous nous appuyons pour des raisons qui seront développées plus loin.

de ce flux. La présence de jalons périodiques se pose alors comme garant de rythmicité, sans quoi l'ensemble paraîtrait lisse ou au contraire complètement chaotique. Le retour d'un même élément atteste alors de la présence d'un rythme, supposant ainsi que son absence induit conjointement celle de tout rythme. Cette modalité de présence ou d'absence est révélatrice de ce que, dans cette conception, le rythme est perçu comme une valeur ajoutée (ou pas) mais n'est pas consubstantiel de toute chose. Il constitue un paramètre apposé et potentiellement amovible, dont la variété des formes (tous les rythmes possibles) est nécessairement contrainte par cet inévitable retour du même. Le rythme ne tient donc qu'à l'étendue des variations possibles autour d'une alternance de temps forts et de temps faibles. Cette multiplicité des perspectives qui devrait ouvrir la notion ne fait, en réalité, que la restreindre à un tout petit espace de diversité dans le cadre limité qui lui est imposé.

La domination généralisée de cette conception ne va pas sans quelques remous. Certains auteurs manifestent bien sûr une résistance et ce, notamment à partir du XVIII^{ème} siècle : en témoignent certains textes de Diderot, Schiller, Goethe, Schlegel et Hölderlin¹¹. Puis ce sont, au XIX^{ème} siècle, Baudelaire et Nietzsche, qui poursuivent cette critique de la conception traditionnelle du rythme. Malgré cela, la première moitié du XX^{ème} siècle, qui connaît un grand regain d'intérêt pour le rythme (notamment dans le cadre du développement des sciences sociales), reste majoritairement dominée par une acception de la notion plus que jamais aliénée à sa métaphore musicale. C'est le célèbre texte de Benveniste¹² qui, posant les bases d'une réévaluation étymologique du terme *rhuthmos*, ouvre de nouvelles perspectives théoriques pour la notion.

Du rythme et de la modernité

La place centrale qu'occupe le rythme dans les réflexions sur la modernité et, plus tard, sur la modernité poétique, nous met déjà une première puce (pleine de sens) à l'oreille¹³. Bien que fortement influencées par une conception traditionnelle du rythme, les années 1910-1930 développent un très fort intérêt pour la notion¹⁴. Le tournant du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle est marqué par

11 Un grand nombre de ces textes sont notamment disponibles sur le site www.rhuthmos.eu. On remarque qu'un certain nombre de textes mettent en avant, dès le XVIII^{ème} siècle (c'est notamment le cas des écrits de Diderot sur le hiéroglyphe) la tension entre signification et figuration que sous-tend cette question.

12 BENVENISTE Émile, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.

13 Voir DOTOLI Giovanni, *Cinéma, rythme et modernité. Abel Gance et Ricciotto Canudo ou l'Art de la lumière. La Roue*, éditions Hermann, Paris, 2016.

14 Nous renvoyons pour cette partie à l'ouvrage de Laurent Guido qui est non seulement une référence pour cette période mais qui est également le seul ouvrage publié à ce jour sur la notion de rythme au cinéma. GUIDO Laurent, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*,

le progrès scientifique et l'industrialisation effrénée qui entraînent une accélération à tous les niveaux : mode de vie, transports, communication, etc. Le mouvement et la vitesse sont alors perçus comme caractéristiques de la vie moderne. Une véritable révolution culturelle et sociale renouvelle radicalement l'expérience humaine du monde¹⁵. Le rythme, pris dans son acception platonicienne mettant l'accent sur ses potentialités de mise en ordre du mouvement, suscite l'intérêt de cette époque qui se trouve dépassée par la vitesse.

On identifie principalement la période entre les années 1880 et la Grande Guerre, comme un moment de profonds et divers bouleversements techniques affectant la perception du temps et de l'espace ainsi que les conditions de vie. Le cinéma participe ainsi de cette constellation de nouvelles inventions, au même titre que l'électricité, le télégraphe, l'automobile, l'aviation, les rayons X et même, plus tard, la radio. Elles rendent possible l'émergence d'une « nouvelle sensibilité », comme le souligne Laurent Guido :

Ces machines ont en effet permis d'accélérer la compréhension du temps, d'installer l'urgence au cœur de chaque action, à savoir, comme l'indique Lang (1927), « de faire, de plus en plus, le plus de choses possible en le moins de temps possible, de penser vite, de décider et d'agir à l'accélééré »¹⁶.

Il mentionne également « l'utopie cinétique » qui domine alors, de concert avec une « mythologie de la modernité » : l'accélération et la mobilité entraînées par le progrès scientifique induisent une plus grande sensibilité au mouvement, et développent de nouvelles habitudes perceptives du monde. Le rythme se trouve alors au cœur des questionnements théoriques et artistiques de l'époque, qui lui accordent le « statut d'interprétant général de la modernité¹⁷ ». Le mouvement, devenu l'agent dominant à l'ère de la modernité, caractérisé par son accélération, excède les capacités de perception du sujet. Et le rythme, pour ses prétendues capacités d'organisation promises par Platon depuis que le philosophe s'est emparé de la notion pour penser la question du mouvement (dans une perspective d'articulation de la poésie, de la musique et de la danse), s'offre comme sauf-conduit privilégié de la modernité.

Cette accélération va de pair avec une démultiplication, rendue possible par les nouvelles techniques de reproduction. Elles affectent aussi bien l'être humain dont les conditions de vie

Lausanne, Payot Lausanne, 2007, nouvelle édition 2014.

15 En témoignent les travaux de Christophe Wall-Romana qui étudie notamment l'influence de l'image cinématographique sur l'écriture poétique. WALL-ROMANA Christophe, *Cinepoetry : imaginary cinemas in French poetry*, Fordham university press, 2012.

16 GUIDO Laurent, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, 2007, nouvelle édition 2014, pp. 19-20.

17 *Ibid.*, p. 8.

subissent une forme de mécanisation et entraînent un sentiment de dépersonnalisation ; mais également la production artistique, qui se trouve confrontée au problème de la sérialisation¹⁸. La question du sujet prend alors une toute autre tournure, coïncé qu'il se trouve au milieu des outils mécaniques et des nouvelles conceptions de l'humain¹⁹. Les procédés de répétition, démultipliés par les nouvelles possibilités de l'industrie, prennent une toute autre tournure et dilatent dans la reprise « à l'identique », la trace possible d'un sujet dont l'unicité est alors sérieusement mise en danger. Si ce phénomène est généralisé à tous les domaines, le cinéma se présente alors comme l'archétype de cette tendance. Les risques de vampirisation du sujet, de même que la dimension industrielle faisant pencher l'œuvre du côté de la production mécanique, sont particulièrement pointés dans le cas du Septième art. En témoignent les réflexions de Walter Benjamin et notamment son célèbre texte, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*²⁰.

La méfiance vis-à-vis du cinématographe tiendrait aussi au fait que son invention est rendue possible précisément par ce développement à grande échelle de nouvelles technologies. Il s'intègre dans l'ensemble de ces machines qui bouleversent la vie de l'homme moderne et sa perception du monde, et devient ainsi l'archétype de cette modernité technique. Ricciotto Canudo en fait « la résultante parfaite de la richesse scientifique moderne qu'il a admirablement résumée » et le compare au mouvement rapide de l'automobile et du train : « Bientôt les bobines de films, ces rails en celluloïd des aspects du monde, pourront faire, en se déroulant, des milliers de fois le tour de la terre. ». Cette association du film à la machine, notamment au chemin de fer et au train, évidente dans le film des frères Lumière, *L'entrée d'un train en gare de la Ciotat*, participe justement de la cristallisation de son mythe.

Mais le cinématographe est également central dans cette ère de la modernité et cette fascination pour les mécanismes de la motricité, car il facilite l'analyse du mouvement, justement grâce à des procédés d'accélération ou de ralenti. C'est-à-dire qu'il offre une perception rythmique plus accrue, par l'emploi de moyens rythmiques, et permet même la reproduction mobile de ce mouvement²¹. L'invention du cinéma est contemporaine d'un certain nombre de réflexions sur la machine mais

18 On pense notamment au texte de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, référence notoire sur cette question.

19 D'où l'intérêt des recherches rythmiques pour les films de Charlie Chaplin qui mettent justement en évidence la tension entre une accélération induite par les révolutions industrielles et l'humain. Je renvoie également, pour cette question, à l'ouvrage d'André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, t.1 Technique et langage, t.2 La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, 1998.

20 BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Gallimard, 2007.

21 On pense notamment aux études d'Étienne-Jules Marey (sur la mobilité humaine et animale) mais également à celles du Docteur Comandon (sur la croissance des végétaux).

aussi d'un essor des théories du rythme, et sera ainsi au cœur de ces réflexions²². Perçu comme l'art nouveau de cette nouvelle ère, considéré comme étant le plus à même de rendre compte de cette modernité et des nouveaux rythmes de vie qu'elle implique, le cinéma se voit assigner la fonction d'*organiser* ces rythmes : la caméra recueille les mouvements qui sont alors reproduits et opère ainsi comme une activité de synthèse en facilitant la perception. Le film permettant la convergence d'un grand nombre et d'une grande variété de manifestations rythmiques, qu'il s'agisse des rythmes représentés (mouvements au sein de l'image) ou des rythmes de représentation (mouvements de l'image), le cinématographe est identifié comme « l'art privilégié du mouvement ».

Les diverses théories de l'action du cinématographe qui dominent l'époque sont révélatrices de la compréhension du rythme au tournant du XX^{ème} siècle : le film est employé comme ordonnateur du mouvement capté par la pellicule, et opère par là une *mise en rythme* de ces mouvements. Cette *mise en rythme* rejoint ainsi une idée de *mise en ordre* du mouvement, héritière directe de la définition platonicienne. La redécouverte au XX^{ème} siècle de l'Antiquité accentue l'influence d'une conception cosmologique du rythme et c'est ainsi que le cinématographe est auréolé d'une aptitude particulière à réguler les rythmes du monde. Il constitue alors le moyen privilégié de structurer, d'organiser le flux chaotique, le mouvement désordonné des rythmes de la vie moderne. Il permet une homogénéisation et donc une perception facilitée, synthétisée, de ces mouvements. La théorie platonicienne du rythme étant ancrée dans une réflexion plus générale sur le mouvement, il n'est pas anodin que son but premier est d'articuler la poésie, la musique et la danse. L'enlissement dans le paradigme musical du rythme est ainsi profondément lié à cette prédominance du mouvement.

Laurent Guido cite cette phrase de Fernand Divoire (1927), particulièrement révélatrice de la bascule de l'idée de mouvement à celle de rythme, annexée à l'ordonnement de ce mouvement : « Au commencement était le rythme, et le rythme s'est fait mouvement ; le cinéma, mouvement, a encore à se faire rythme. Il est parti d'en bas²³. ». Il la complète d'une citation de Germaine Dulac pour qui le *rythme* dote le *mouvement* de « sa signification intime ». La condition sine qua non pour permettre au cinématographe de devenir un art à part entière (et non pas un simple réceptacle des traces du monde) tient donc à cette activité « rythmique » de « mise en ordre » qui lui permettrait de s'accomplir pleinement et de quitter son âge « d'enfance ». La puissance rythmique du cinématographe recèle donc une potentialité de révélation d'un rythme originel.

22 Sur cette question, voir l'ouvrage de Laurent Guido, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, 2007, nouvelle édition 2014.

23 Cité par Laurent Guido, *Ibid.*, p. 75.

Cette idée repose sur un ensemble de vastes problématiques typiques de l'époque, qui questionnent les relations complexes entre mouvement et immobilité. Le cinématographe est au centre de ces réflexions, tout d'abord parce que l'enregistrement cinématographique procède par « fixation » (sur la pellicule) du mouvement. Mais également parce qu'il opère une mise en mouvement, une animation d'éléments immobiles (les photogrammes). Le film est donc fondé sur une tension perpétuellement reconduite entre fixité et mouvement. Il s'ancre dans des problématiques d'histoire de l'art en dépassant la dichotomie entre les arts du temps et les arts de l'espace, mais également en permettant l'animation de la scène, de « l'instant privilégié », du mouvement arrêté et suspendu, que représentent les peintres et les sculpteurs.

Par ailleurs, la qualité photogénique du cinématographe fait de la machine l'outil permettant de pallier aux failles de l'œil humain. Les premiers théoriciens français du cinéma soulignent ainsi la capacité du film, non seulement à recueillir la multiplicité des détails de la vie moderne, mais également à les transcender par l'action de l'art en les organisant, afin de donner une meilleure perception, une meilleure représentation du monde moderne. Si la mémoire et l'œil humains ne sont pas à la hauteur du monde moderne, l'œil mécanique du cinématographe est plus à même d'offrir un nouveau mode de vision et de reproduction de ces éléments éphémères. Il permet de les synthétiser de manière à offrir à l'être humain une plus grande compréhension et maîtrise de ce nouvel univers révélé par la science. L'image d'une réalité nouvelle est ainsi révélée par l'ordonnancement de la multiplicité des données sensibles sans cesse renouvelées. Si l'homme est perdu, écrasé par une telle abondance de stimulations (visuelles mais pas seulement), la machine peut lui permettre de canaliser cette affluence et d'en tirer une représentation artistique maîtrisée, propre à l'époque moderne. Elle constitue aussi, par là même, un outil de *révélation* d'une vérité cachée, qui ne serait pas visible à l'œil nu.

La notion de rythme est également centrale pour les théories du cinéma des premiers temps, car elle se situe au cœur des réflexions sur la définition et l'autonomie de cet art jeune et encore peu reconnu en tant que tel. On a pu constater la spécificité accordée au cinéma au regard des rythmes de la modernité, mais la domination de l'idée de correspondance des arts, qui sous-tend un certain nombre de réflexions sur l'art, apporte une toute autre dimension aux postulats sur le cinématographe.

Le rythme est alors perçu comme le socle commun à l'ensemble des formes artistiques : il constitue un point de convergence permettant la rencontre entre les différentes pratiques. Il est la notion privilégiée des études comparatistes qui y voient une structure sous-jacente à tout art, notamment en raison de la conception cosmogonique qu'ils en ont. Ces approches visent à dégager

la spécificité de l'art cinématographique en mettant l'accent sur les liens avec la musique et sur le possible modèle qu'elle peut constituer pour le développement d'une poétique cinématographique. Sans aller jusqu'à vouloir importer au cinéma des règles musicales ou des procédés spécifiquement musicaux, il s'agit plutôt de s'inspirer des techniques musicales pour élaborer des pratiques expressives qui seront propres au cinéma. Le rythme tient alors un rôle décisif, notamment dans les distinctions qu'il entraîne entre les arts²⁴. Car tous ont cette base commune mais chacun sa manière propre de le mettre en place et la distinction entre les pratiques artistiques tient à la distinction entre les constructions rythmiques qu'ils proposent.

Si chaque discipline a une manière différente d'actualiser le rythme, la récurrence de cette notion rend possible l'accomplissement du fantasme romantique de la *Gesamtkunstwerk*, popularisée par Wagner au XIX^{ème} siècle. Et le cinéma apparaît alors comme la forme artistique privilégiée pour mener à bien ce projet d'« œuvre d'art totale ». Systématiquement pensé dans le cadre de ses relations avec les autres arts, c'est sa capacité à mobiliser une grande variété d'éléments (issus de toutes les formes d'art) qui est louée. Il est alors perçu comme opérant la *synthèse* de ces éléments et donc de ces arts, et c'est là que se jouerait sa spécificité.

On comprend bien alors les limites qu'une telle théorie pose à un jeune art en quête de légitimité et qui se trouve alors affublé de la simple qualité de « synthèse des arts ». Loin d'accéder à l'autonomie de ses propres moyens d'expression et de signification, le cinématographe est maintenu en enfance par une théorie qui le garde sous la coupe des arts plus anciens et plus institutionnalisés. Non seulement le cinéma est loué dans la mesure où il représente une acception perfectionnée (par la modernité) des arts préexistants. Mais l'instrumentalisation du cinéma par les autres arts, qui oscillent entre fascination et méfiance vis-à-vis de ce nouveau venu, se manifeste également par l'usage expérimental qui en est fait. Le cas des expérimentations poétiques de l'époque est particulièrement révélateur de la récupération du cinéma faite au début du XX^{ème} siècle par les autres arts (en l'occurrence la littérature), pour nourrir leurs réflexions et faire évoluer leurs propres pratiques. Ainsi, le cinéma est utilisé par une grande partie des poètes surréalistes pour questionner la notion de *poéticité*, en crise depuis le développement du poème en prose. Les expérimentations

24 Ainsi les travaux d'Eisenstein sur la place du rythme et du montage dans la définition du cinéma sont symptomatiques de la place de la notion dans les réflexions de l'époque. Il est d'ailleurs tout aussi symptomatique de constater la distance prise plus tard avec cette acception des choses, notamment lorsque l'enjeu de légitimation du cinéma n'est plus le même. Tarkovski, quant à lui, dissocie tout à fait le rythme du montage et met au centre de sa réflexion l'importance de la notion de temps (associée au rythme) dans ce qu'il identifie comme le cœur du cinéma : la figure cinématographique.

cinématographiques menées par ces auteurs ne visent en réalité qu'à servir des recherches propres à la poésie et à la littérature et pas tellement portées vers la spécificité du cinéma²⁵.

La crise du langage se cristallise dans la charge investie par le cinématographe. Ainsi, le fantasme du cinéma, synthèse de tous les arts, repose également sur la fascination pour un art affranchi des barrières de la parole et transcendé par l'universalité qui lui est alors permise. L'intérêt grandissant pour le primitivisme accorde des vertus supplémentaires à un art qu'on rapproche alors de modes archaïques d'expression artistique mobilisant autant la danse que la musique et la poésie. L'importance de l'expression corporelle et muette dans le film prolonge des réflexions sur le langage mimétique et donc sur la puissance d'expression des mouvements du corps. Ils offrent un moyen d'expression universel et total, accomplissant également la fusion entre archaïsme et modernité. Là encore, la conception platonicienne qui faisait du rythme le socle reliant poésie, musique et danse, refait surface et s'actualise dans cette quête de fusion synthétique des arts. Et le fantasme de remplacer les mots par un langage « universel » actualise celui d'un langage poétique d'une pureté inatteignable par les moyens des langues.

Là encore, les potentialités de mouvement du cinématographe le distinguent des arts caractérisés par leur immobilité (notamment la peinture ou la sculpture) et le rapprochent de ceux qui possèdent la même qualité. Le cinéma est ainsi comparé à la musique, sur la base d'une assimilation des « images en mouvement » et des « sons en mouvement²⁶ ». L'analogie musicale du cinéma et celle du rythme se croisent ainsi et forment une chaîne d'associations dont la clé de voûte repose sur la définition traditionnelle du rythme. C'est ainsi que le cinématographe se définit par opposition à la photographie, considérée comme une empreinte *fixe* du réel et critiquée pour son naturalisme. Celui qui n'est pas encore institué comme Septième art est au contraire valorisé pour la possibilité que le mouvement lui donne de refléter le monde intérieur dans toute son agitation. Cette qualité renvoie aussi bien à l'expression d'un état d'âme qu'à la manifestation de la créativité individuelle. L'accent est mis sur l'importance d'un marquage formel et d'une stylisation singulière. Derrière ce rejet de représentation objective d'une réalité extérieure au profit de l'intériorité, se loge une forte influence symboliste héritée du XIX^{ème} siècle. Le fantasme d'un idéal de « mouvement pur » rejoint d'ailleurs celui de la « poésie pure », rendue possible par le rythme. Tout cela repose sur une conception de la poésie perçue comme une abstraction codifiée et rendue évidente par l'aspiration au « poème mathématique » prôné par Epstein²⁷ : « Le cinéma nous renvoie à la poésie pythagoricienne et

25 Sur ce point, nous renvoyons à l'ouvrage de Nadja Cohen sur les poètes surréalistes et le cinéma : COHEN Nadja, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

26 Laurent Guido cite Germaine Dulac pour cette comparaison (*Ibid.*, p.20) mais précise que ce positionnement est celui de nombreux théoriciens de l'époque, notamment Canudo, Vuillermoz, Moussinac et Romain.

27 Cité par Laurent Guido, *Ibid.*, p. 58.

platonicienne ; la réalité n'est que l'harmonie des Idées et des Nombres. ». Le rythme étant admis dans sa conception platonicienne, c'est-à-dire placé au cœur de cet équilibre cosmologique du mouvement, il constitue alors le moyen privilégié d'accès à l'harmonie cosmique du monde, qui repose sur « les symétries et les correspondances les plus secrètes ». Sous la coupe de cette ascendance, il s'agit donc de rejeter l'ambition mimétique d'une démarche réaliste attachée à l'extériorité du monde, au profit de l'expression personnelle d'une intériorité. Le rythme est alors perçu comme le paramètre le plus à même d'exprimer la vie intérieure, de par ses capacités de suggestion (plus que de monstration²⁸). La proximité avec le symbolisme s'illustre dans le rejet de la narration au profit du rythme (l'un est en effet opposé à l'autre), envisagé comme élément d'ordonnancement principal du film. Le rythme rend possible l'analogie avec la musique qui, associée au rêve et à la poésie (notamment pour sa capacité toute particulière à exprimer un état intérieur). C'est ainsi que la nature poétique du cinématographe est fondée sur sa structuration rythmique et permet ainsi l'« avènement du cinéaste en tant que nouvel avatar de la figure romantique et symboliste du poète²⁹ ».

La critique du rythme

Si cette période constitue un pic de recherches sur la notion de rythme et un âge d'or des théories sur le rythme cinématographique, elle n'en demeure pas moins conditionnée par une conception traditionnelle de la notion. On s'attarde sur ce moment de l'histoire du cinéma et du rythme car une telle fusion ne se reproduit pas par la suite. De plus, les affinités particulières avec la notion de modernité sont particulièrement mises en avant dans ces théories et posent déjà les jalons de certains fantasmes charriés par la modernité poétique et ses liens avec la modernité cinématographique. Mais notre réflexion prend tout de même une autre tournure avec la remise en question de la définition du rythme, en 1951, par un texte de Benveniste faisant valoir une réinterprétation de l'étymologie du terme *rhuthmos*. En effet, dans « La notion de rythme dans son expression linguistique³⁰ », Benveniste revient sur la définition de *rhuthmos* chez les matérialistes pré-socratiques et relativise ainsi la suprématie de la définition platonicienne (plus tardive). Sa

28 On remarque qu'il est ici investi des possibilités qui seront plus tard attribuées au montage (comme le démontre la réception de *La Roue* d'Abel Gance, analysée par Laurent Guido).

29 GUIDO Laurent, *Ibid.*, p. 83.

30 BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, 1966.

redéfinition de la notion n'implique pas tant l'idée de « forme instantanée et éphémère³¹ » mais plutôt celle de *manière particulière de fluer*. Benveniste précise l'étymologie du terme : « rhuthmos » est composé de *rhein*, qui signifie « couler, fluer », et le suffixe *-thmos* introduit l'idée de « modalité », de « manière de ». C'est donc la modalité particulière du flux qui apparaît au centre de la notion de rythme et c'est par ce biais que Benveniste distingue clairement le modèle présocratique du modèle platonicien. Contrairement à certaines assimilations opérées plus tard, le terme de *rhuthmos*, dans la philosophie et la prose ioniennes, chez les poètes lyriques comme chez les tragiques, n'est pas synonyme des notions de *schéma*, *morphè* et *eidos*. Ces termes impliquent une valeur particulière de la forme et fonctionnent parallèlement à la notion de *rhuthmos*. Ils font référence à « une forme fixe, réalisée, posée en quelque sorte comme un objet³² », contrairement au *rhuthmos* qui est défini par Benveniste comme « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique [...]»³³. Il est employé, par exemple, pour désigner la forme des atomes, des lettres de l'alphabet, voire même pour définir la forme individuelle et distinctive du caractère ou de l'humeur d'une personne.

Le terme de *rhuthmos* (et tout le champ lexical qui gravite autour) est en fait lié, chez les premiers philosophes, à une catégorie fondamentale de la représentation grecque du monde. Il s'agit d'un terme abstrait, composé du verbe *rhein* auquel est ajouté le suffixe *-thmos*. « *Rhein* » constitue le « prédicat essentiel de la nature et des choses dans la philosophie ionienne depuis Héraclite³⁴ ». L'idée d'écoulement, en tant que mouvement permanent, d'instabilité perpétuelle, est ce qui caractérise fondamentalement les éléments du monde. Mais Démocrite insiste sur le fait que c'est l'agencement différent des atomes qui les constituent, qui produit la différence des formes et de objets. C'est au niveau de la variation des compositions que se joue la différence des formes. Elle dépend des différentes compositions possibles. Le terme de *rhuthmos*, dans la mesure où il contient le verbe *rhein*, renforce l'idée de « dispositions » ou de « configurations », mais sans fixité naturelle et avec une possibilité de changement permanente. Quant aux formations en *-(th)mos*, elles n'impliquent pas « l'accomplissement de la notion » à partir du verbe auquel le suffixe est accolé, mais « la modalité particulière de son accomplissement³⁵ ». Le verbe en question est donc nuancé : il ne s'agit pas de l'accomplissement de l'écoulement du flux (*rhein*) mais de la manière dont il s'écoule. Ce qui implique que *rhuthmos* n'est pas limité à l'idée d'une configuration passagère et instable mais centre l'attention sur la manière particulière de fluer, c'est-à-dire les modalités de

31 MICHON Pascal, « Une brève histoire de la théorie du rythme depuis les années 1970 », *Rhuthmos*, 20 juin 2012 [en ligne]. <https://rhuthmos.eu/spip.php?article608>.

32 BENVENISTE Émile, *Ibid.*, p. 333.

33 BENVENISTE Émile, *Ibid.*, p. 333.

34 BENVENISTE Émile, *Ibid.*, p. 333.

35 BENVENISTE Émile, *Ibid.*, p. 332.

cette configuration. La notion n'est ainsi pas tant focalisée sur l'instant et son renouvellement permanent plutôt que sur la disposition singulière.

Dans cet article Benveniste revient également sur la naissance chez Platon de la définition moderne du rythme. Il considère que le terme est employé d'abord dans le *Philèbe*, le *Banquet* et les *Lois*, où le rythme fait référence à l'idée d'*ordre* des mouvements du corps humain, qu'il soit esthétique ou moral. Cette définition a ceci de nouveau qu'elle s'applique au corps humain et à la forme de son mouvement quand il danse, mais aussi à la disposition des figures que ce mouvement compose. Et c'est là que se joue, pour Benveniste, le tournant que prend la notion :

La circonstance décisive est là, dans la notion d'un *rhuthmos* corporel associé au *metron* et soumis à la loi des nombres : cette « forme » est désormais déterminée par une « mesure » et assujettie à un ordre. C'est l'ordre dans le mouvement, le procès entier de l'arrangement harmonieux des attitudes corporelles combiné avec un mètre qui s'appelle désormais *rhuthmos*. On pourra alors parler du rythme d'une danse, d'une démarche, d'un chant, d'une diction, d'un travail, de tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés³⁶.

Ce serait donc de là que viendrait la définition traditionnelle, la plus répandue et celle nous apparaissant la plus « instinctive ». L'assimilation à la mesure, puis à la cadence, trouve son fondement dans ce déplacement platonicien. L'histoire de la pensée occidentale est bien sûr traversée de débats confrontant une acception strictement numérique alignée sur le *metron*, et une version assouplie qui intègre les idées de décalage et d'improvisation. Mais la polémique demeure tout de même majoritairement comprise dans le cadre d'une même définition, quelle que soit l'échelle de sa variation. Jusqu'au XVIII^{ème} siècle, on relève peu de véritables bouleversements de cette conception.

Cette réévaluation de l'étymologie de *rhuthmos* par Benveniste permet une ouverture des compréhensions de la notion et l'attache à une théorie de l'énonciation, notamment dans les travaux de Benveniste qui suivront la publication de cet article. Le rythme est alors noué à une poétique du *discours* qui met l'accent sur le langage comme activité et non comme structure (s'opposant ainsi aux théories structuralistes de l'époque). Le travail de Benveniste ouvre des possibilités aux théories des manières de fluer du langage (et notamment à la critique du rythme de Meschonnic, fondée sur cette redéfinition). Mais sa postérité porte ses fruits à partir des années 1970, pour son influence sur les travaux d'auteurs critiques. On pense notamment à Foucault, Barthes, Deleuze et Guattari,

36 BENVENISTE Émile, *Ibid.*, pp. 334-335.

même si leurs travaux, publiés entre 1970 et 1985, ont parfois recours à d'autres termes ou d'autres notions pour nourrir une réflexion portant plus largement sur le rythme.

L'œuvre d'Henri Meschonnic émerge dans les années 1960-1970³⁷, dans un contexte fortement influencé par la découverte des formalistes russes³⁸ et du structuralisme. Meschonnic fonde son travail sur la réévaluation de l'étymologie par Benveniste, et propose à sa suite une « notion héraclitéenne » du rythme, définie par le mouvement, le fluement, l'imprédictible. Il l'oppose à une notion « pythagoricienne » (ou platonicienne), définie par le nombre, le schéma, la fixité. C'est donc, avant tout, l'élément dynamique qui distingue les deux acceptions, mais pas uniquement. Meschonnic retient ainsi de Benveniste l'idée de « configuration particulière du mouvant » ou encore d'« arrangement caractéristique des parties dans un tout », de « forme du mouvement ».

Une grande partie de sa théorie passe donc par le refus d'une acception métrique du rythme. La définition qu'il propose, étant axée sur le mouvement signifiant du discours, permet d'inclure la transformation, le multiple, l'historique, alors que la conception métrique privilégie, selon lui, le schéma formel, l'origine, la permanence et l'ordre cosmique.

La conception métrique du rythme est entendue par Meschonnic comme une définition faisant du retour du même le paramètre principal de rythmicité. C'est donc le principe de répétition qui serait au cœur de cette définition, mais également la perturbation de cette répétition qui dérange la monotonie installée par la reprise du même. L'écart vis-à-vis d'une redondance ronronnante peut ainsi être également perçu comme une marque rythmique. Mais ce « pas de côté » demeure pensé dans le cadre d'une norme fondée sur la répétition. Il s'agit, là encore, d'une conception du rythme pensée en opposition à la métrique et confirmant ainsi la répétition comme paramètre référent. La contradiction permet ici de légitimer la métrique comme paradigme de rythmicité et instaure ainsi un système de pensée binaire, fondé sur la nécessité d'une alternance régulière de temps forts et de temps faibles. Et si la perturbation de cette alternance peut exister de multiples manières, il n'en demeure pas moins que cette conception ne laisse que deux directions possibles (quelles que soient les variations autour de ces deux options).

Pour sortir de ce dualisme, Meschonnic rappelle que ces actualisations du rythme existent mais que le rythme ne se limite pas à cela pour autant. Elles constituent des traditions culturelles,

37 Sur Henri Meschonnic, voir notamment l'exemplaire de la revue *Europe* qui lui a été consacré : « Henri Meschonnic », (coll.) in *Revue Europe*, n°995, 2012.

38 Pour une introduction synthétique sur les formalistes russes, voir AUCOUTURIER Michel, *Le formalisme russe*, Presses universitaires de France, 1985 ; ainsi que le numéro de la revue *Europe* qui leur est consacré : « Les formalistes russes », *Europe*, n°911, 2005.

historiquement ancrées, et doivent être perçues comme telles. Les approches métaphysiques ayant tendance à poser ces formes culturelles comme les définitions essentialisantes des notions, elles imposent ainsi l'idée de la présence de vérités éternelles et universelles³⁹. L'ordre cosmique est alors privilégié à l'histoire et les procédés de répétition renforcent la suprématie d'un système cyclique fondé sur le retour du même. L'hégémonie du nombre permise par la conception métrique du rythme, assoit le primat d'un ordre qui, de cosmique passe à un ordre théologique. De plus, la perspective métrique met davantage en évidence les continuités que les changements dans l'histoire. Elle impose ainsi des schémas posés comme « normes de tout temps », et le moindre écart vis-à-vis de cette norme est donc perçu comme la transgression à une loi universelle et « naturelle ». La notion de rythme, dans sa définition meschonnicienne, constitue donc, dans un premier temps, une critique de la métrique et, derrière cela, de la métaphysique du signe.

En articulant sa définition du rythme aux théories de l'énonciation de Benveniste, Meschonnic soutient que le rythme permet le passage d'une linguistique du discours à une poétique du discours. Il ne s'agirait pas là, selon lui, d'un problème de linguistique mais d'une question de poétique. Il intègre donc le rythme à une vaste dynamique de signification et rejette ainsi l'idée selon laquelle il constituerait un niveau séparable du discours :

À partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est une organisation du sens dans le discours. S'il est une organisation du sens, il n'est plus un niveau distinct, juxtaposé⁴⁰.

Le refus, que suppose la critique du rythme, d'une division entre signifiant et signifié, implique de ne pas aborder une œuvre comme scindée entre, d'une part, un message qu'elle renfermerait et, d'autre part, des éléments d'ornementation surimposés lui assurant une place dans les hautes sphères artistiques (car l'extirpant ainsi de la trivialité d'une simple fonction de communication). Dans cette perspective, le rythme se situerait uniquement au niveau formel et donc ornemental d'une œuvre. Or, selon Meschonnic, le rythme participe de la création de sens à laquelle il prend part de manière active.

39 Meschonnic prend ainsi l'exemple de l'alexandrin, longtemps présenté comme le vers le plus adapté à la respiration humaine, de façon à en légitimer la suprématie. L'argument du « naturel » est ainsi souvent privilégié dans un système de pensée valorisant l'idée d'un ordre cosmique éternel. Le cas de l'alexandrin démontre pourtant qu'il s'agit surtout d'une construction culturelle propre à la conception de la poésie d'une époque donnée.

40 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 70.

C'est donc la conception du langage induite par cette approche qui constitue l'un des principaux enjeux de la critique du rythme de Meschonnic. Le rythme est un paramètre fondateur du langage, défini comme une organisation des signifiances. Cette acception implique le rejet de la dichotomie entre signifiant et signifié : le sens provient d'une organisation des signifiances, il ne s'en distingue pas. Il s'oppose en cela, à la conception du dualisme du signe qui superpose la signification et le signe et fait donc du signe une sorte de symbole ou de code représentant une signification qui lui est extérieure.

Cette définition du rythme, perçu comme organisation dynamique des signifiances, est en fait liée à une conception de la langue comme système, basée sur les travaux de Saussure :

Alors que le « sens » consiste à envisager la signification à partir du signe isolé, dans une relation biunivoque qui va du mot (signifiant) à l'idée (signifié) ou inversement, et qui fait du signifié et du signifiant deux entités hétérogènes, pour ne voir comme signification, en définitive, que le seul signifié, la « valeur » résulte d'une conception différentielle des éléments linguistiques dans leur interrelation au sein d'un « système ». Toutes les valeurs, explique Saussure, sont régies par un principe paradoxal, car elles sont produites « par une chose dissemblable susceptible d'être échangée contre celle dont la valeur est à déterminer [...] et par des choses similaires qu'on peut comparer avec celle dont la valeur est en cause » (Cours de linguistique générale, p.159)⁴¹.

Saussure donne pour exemple la valeur d'une pièce de 5 francs, aussi bien fondée sur ce qu'elle représente dans le cadre d'un échange que sur son rapport avec une autre monnaie. « De la même façon, la valeur du mot ne tient pas uniquement à sa signification en tant que telle, mais aux autres mots qui lui sont opposables⁴² ». Ainsi, « le français *mouton* peut avoir la même signification que l'anglais *sheep*, mais non la même valeur⁴³ », « parce que le français fait usage du même mot pour désigner le mammifère et le plat, alors que l'anglais distinguera le second en l'appelant *mutton*⁴⁴ ». Les langues fonctionnent en systèmes, constitués d'éléments dont la valeur dépend de leur interrelation avec les autres éléments. Les unités qui constituent la langue n'ont donc pas tellement de signification en soi, c'est le lien qui les relie entre elles, les configurations mises en place et dans lesquelles elles sont intégrées, qui créent du sens et fondent la langue. Ce postulat est fondé sur une distinction entre les deux types de signifiances : l'une est sémiotique, il s'agit du signe qui signifie ; l'autre est sémantique et, dans ce cas, le sens résulte de l'enchaînement des unités.

41 BOURASSA Lucie, « Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme », *Rhuthmos*, 2015, pp. 13-14.

42 *Ibid.*, p. 14.

43 SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, 2016, p. 160.

44 BOURASSA Lucie, « Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme », *Rhuthmos*, 2015, p. 14.

Si l'âge d'or du rythme (au cinéma mais pas seulement) est fixé aux années 1910-1930, il nous semble que quelque chose se joue de l'autre côté du XX^{ème} siècle, entre les années 1960 et 1980. Tout d'abord par le contexte historique, dans la métamorphose, analysée par Pasolini (et qui sera la cause d'une bascule dans son œuvre), du capitalisme paléo-industriel au profit d'une civilisation technologique. Le règne de la société de consommation repose sur une acculturation généralisée que le poète italien qualifie de « génocide culturel » et qui entraîne de profonds bouleversements anthropologiques. La mort de cultures millénaires contre une uniformisation galopante. Cette évolution, sur laquelle il a abondamment écrit, laisse une marque ardente sur le langage et conditionne peut-être une nouvelle urgence pour la poésie. C'est contre cette nouvelle normalité que Pasolini écrit et réalise *La Rabbia*, qu'il introduit dans son *Traitement* en soulignant sa responsabilité de poète de créer un état (même artificiel) d'urgence. La rage poétique « envers cette normalisation qui est consécration du pouvoir et du conformisme, ne peut que croître encore⁴⁵ » et ne cessera de croître jusqu'à sa mort.

Cette période est également celle de l'avènement et de la recherche de dépassement du structuralisme. Un certain nombre de penseurs font évoluer leurs recherches pour sortir de l'impasse de la notion de structure et ont, pour beaucoup, comme le souligne Pascal Michon⁴⁶, recours au rythme. Michon prend ainsi l'exemple de Michel Foucault qui, avec *Surveiller et punir*, poursuit sa réflexion politique en la déplaçant vers le terrain des questions de rythme. Il rappelle également l'importance d'ouvrages comme *Mille Plateaux*, *L'image-temps* et *L'image-mouvement* qui, pour la première fois depuis Bachelard feraient du rythme une question philosophique. Et c'est également en tant que critique du structuralisme (même si pas seulement) que la théorisation du rythme par Meschonnic se positionne. L'auteur de *Critique du rythme* souligne la bascule opérée dans les années 1960 : « Un changement de langage et de références marque les années 1960. Comme on passe de la littérature à l'écriture, on passe de la critique littéraire à la nouvelle critique, et à la poétique, qui ne s'y confond pas. Ce changement est l'entrée dans le littéraire du structuralisme⁴⁷. ». Il dénonce l'ambition d'une « totalisation anthropologique » permise par l'alliance du structuralisme, du marxisme et de la psychanalyse. La prétention scientifique ou rationaliste de ces disciplines s'ancre dans une épistémologie que Meschonnic raccroche à une idéologie. Cette dernière aurait pour prétention de dégager une réalité objective, systématiquement analysable par la

45 PASOLINI Pier Paolo, « Traitement » in *La Rage*, Nous, 2014, p. 19.

46 MICHON Pascal, « A Rhythm Constellation in the 1970s and 1980s – Lefebvre, Foucault, Barthes, Serres, Morin, Deleuze & Guattari, and Meschonnic », *Rhuthmos*, 1 September 2019 [en ligne]. <https://rhuthmos.eu/spip.php?article2428>.

47 MESCHONNIC Henri, *Les États de la poétique*, Presses Universitaires de France, 1985, p. 31.

notion de structure, grâce à son universalité (ahistorique) : « tout est structure, explicable comme tel. La structure associe le triomphe de la raison, de la théorie du signe, et du scientisme⁴⁸. ». La théorie du langage charriée par le structuralisme est également problématique en ce qu'elle le passe à la moulinette de la classification : la taxinomie des différentes fonctions du langage renforce la métaphysique du signe et aggrave l'écart déjà creusé entre prose et poésie, langage courant et langage poétique. Meschonnic souligne la perpétuation de cette tendance structuraliste, quelques années plus tard, à travers l'essor de la sémiologie, qui présente les mêmes défauts sans ouvrir à de nouvelles perspectives plus réjouissantes :

La sémiotique, actuellement, occupe la plus grande partie de la théorie du langage. Après le triomphalisme structuraliste, le triomphalisme sémiotique. Elle se présente à la fois comme science, donc universelle, et présente partout, donc internationale. [...] Si tout est signe et systèmes de signes, tout est sémiotisable, et la sémiotique est la science des sciences⁴⁹ [...].

La sémiologie constitue cependant une nouvelle étape de réflexion des théories du cinéma, notamment pour ce qui est de l'hypothèse d'une virtualité langagière du Septième art. Cette question, jusqu'alors abordée par le biais d'approches ontologiques (par les premiers théoriciens du cinéma ou, plus tard, par des auteurs comme Della Volpe, Laffay ou Mitry) est désormais envisagée dans une approche méthodologique et disciplinaire, par des sémiologues dont la réflexion sur la signification finit par s'abattre sur l'exemple du cinéma. Il n'est plus envisagé comme une potentielle langue (ou langage ?) mais deviendra, après le « tournant metzien » identifié par Francesco Casetti, un sujet d'analyse intégrable au champ de réflexion sur la signification⁵⁰.

C'est dans ce contexte intellectuel des années 1960 que Pasolini engage une série de « dialogues », recueillis et publiés dans l'ouvrage *Empirismo eretico*⁵¹. Sans adhérer à l'ensemble des thèses alors défendues, et avec une affinité et une affection variable d'un interlocuteur à l'autre, Pasolini choisit, plutôt que d'affronter cette constellation sémiologiste, de s'y fondre et d'y engager un débat, comme le souligne Guido Fink dans son introduction à *Empirismo eretico*, « Le parole contro la parola » :

48 *Ibid.*, p. 34.

49 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 74.

50 « (...) on se demande si le cinéma possède une véritable langue, c'est-à-dire un répertoire codifié de symboles, de figures ou de formules auxquels faire référence de manière constante, ou s'il n'est pas au contraire un fait de langage, c'est-à-dire un discours en grande partie spontané et autogéré. », Casetti Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Armand Colin, 2012, p. 150.

51 PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000, p. 8.

[...] et malgré tout, dans son double refus, Pasolini n'est certainement pas prêt à se laisser déstabiliser. Il est surtout disposé à entrer en territoire ennemi : à se mesurer à ces nouvelles techniques d'analyse et à ces nouvelles disciplines jusqu'alors quasiment ignorées par la culture idéaliste et par la gauche officielle qui, à y regarder de plus près, n'en était qu'un dérivé faussement alternatif : le structuralisme, la sémiotique, l'anthropologie. Sans y souscrire totalement, mais sans les bannir pour autant : dans ces pages, on sent réellement l'humilité de ceux qui s'aventurent dans des terres inconnues et la fierté de ceux qui y plantent leurs drapeaux. Et lui, l'ennemi du langage trop sèchement technique, n'hésitera pas à recourir à des mots-valises monstrueux : rhèmes, cinèmes, rythmèmes⁵²...

Ce recueil d'essais est divisé en trois parties, intitulées « Lingua », « Letteratura » et « Cinema ». La revendication sémiologique (qui a alors pour Pasolini plutôt une valeur langagière et ne correspond pas tellement à ce que deviendra la sémiologie du cinéma) transparaît dans cette construction ternaire qui ne dissimule pas le miroir duel établi entre, d'un côté la langue et, de l'autre, la littérature et le cinéma. C'est bien de langage qu'il s'agit là, dans le frottement dialectique entre la littérature et le cinéma, sous la coupe d'une interrogation première langagière.

Comme l'illustre l'exceptionnelle postérité de l'article sur le « Cinéma de poésie⁵³ », la poésie constitue un sujet central, autour duquel gravite l'ensemble du recueil. Il nous semble que c'est parce que la conception du langage que Pasolini développe dans cet ouvrage (et qui transparaît notamment dans sa définition du cinéma comme « langue écrite de la réalité ») présente de nombreuses accointances avec la théorisation du rythme par Meschonnic, que tous deux se situent en porte-à-faux avec les théories sémiologiques de l'époque. La poésie est également centrale dans la théorisation du langage et le rythme n'a pas la fonction d'esthétisation d'un outil de communication actualisé de manière « courante » et prosaïque. Les oppositions binaires héritées de la métaphysique du signe sont réfutées par Meschonnic et exagérées dans une perspective dialectique (jusqu'à l'annulation) par Pasolini. C'est par là que passe la critique du rythme : « Le rythme fait une antisémiotique. Il montre que le poème n'est pas fait de signes, bien que linguistiquement il ne soit composé que de signes. Le poème passe à travers les signes. C'est pourquoi la critique du rythme est une anti-sémiotique⁵⁴. ». Le rythme et la poésie sont ainsi au

52 FINK Guido, « Le parole contro la parola », in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000, p. 8. Nous traduisons : « [...] e su tutto questo Pasolini, nel suo duplice rifiuto, non è certo disposto a commuoversi. È pronto, invece, a entrare in territorio nemico : a misurarsi con quelle nuove tecniche d'analisi e nuove discipline fino ad allora virtualmente ignorate dalla cultura idealista e da quella sinistra ufficiale che a ben vedere ne era soltanto un derivato falsamente alternativo : la strutturalismo, la semiotica, l'antropologia. Senza abbracciarle acriticamente, ma anche senza esorcizzarle : si respirano anzi in queste pagine l'umiltà di chi si avventura in paesaggi sconosciuti e l'orgoglio di chi vi pianta le proprie bandiere. E non esiterà allora, il nemico del linguaggio troppo aridamente tecnico, a coniare mostruose parole portmanteau : i remi, i cinèmi, i ritmèmi... »

53 Ce texte est la publication d'une conférence donnée par Pasolini au festival de Pesaro en 1965.

54 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 72.

croisement de ces réflexions sur le langage et sur le cinéma. Si Meschonnic n'a pas (à notre connaissance) abordé le cas spécifique du cinéma, la rencontre de son travail avec celui de Pasolini apparaît comme un pivot intéressant pour analyser ce que sa critique du rythme fait au cinéma et ce que la poésie, dans cette perspective, fait au cinéma.

C'est parce que Meschonnic, dans sa conception de la littérature et de la poésie, n'envisage pas d'opposition entre langage poétique et langage courant, ni entre oralité et écriture, que sa théorie critique du rythme nous semble pertinente pour aborder l'œuvre de Pasolini. L'influence gramscienne du poète et réalisateur italien l'amène à les opposer de manière dialectique mais justement parce qu'il ne les pense pas dissociés l'un de l'autre. Sa conception du langage, fondée sur le principe de *mélange* et de frottement dialectique des polarités, est en réalité plus proche de la définition rythmique de Meschonnic qui l'envisage comme un assemblage dynamique d'hétérogénéités. La notion de rythme offre la possibilité d'un retour au langage et met également en évidence la démarche éthique et politique que ce retour implique. La poésie, devenue la catégorie esthétique générale du « poétique », s'est éloignée de la « poétique », c'est-à-dire d'une pensée de la spécificité langagière. Il nous semble pourtant que c'est précisément par un retour à une anthropologie du langage que doit se poser, à nouveaux frais, la question des liens entre poésie et cinéma.

La modernité poétique au cinéma : situation du rythme

C'est pour sa triple activité de poète, réalisateur et théoricien, que l'œuvre de Pasolini nous apparaît comme la plus pertinente pour les questions qui nous intéressent. Le foisonnement de sa recherche est aussi stimulant que vertigineux. Comme toujours chez lui, et comme le souligne régulièrement Hervé Joubert-Laurencin, derrière le chiffre 3 se cache le 2. Là encore, derrière cette trinité sacrament à propos se cache (ou se révèle) la capacité de Pasolini à ne pas dissocier sa pratique de sa pensée. Le théoricien n'est jamais coupé du réalisateur ou du poète et, par cette dénomination à trois têtes nous souhaitons surtout souligner la dynamique théorique qui nourrit chacune de ses œuvres (et qu'il nourrit avec elles). C'est précisément parce qu'il pense son activité de poète et celle de réalisateur qu'il peut envisager une réflexion entre les deux. D'autant que ces deux pôles en rejoignent d'autres qui articulent son œuvre dans une dialectique suspendue entre langage et image. Pasolini a très abondamment écrit mais rien de ses écrits n'est dissociable de son travail de l'image qui trouve sa source dans les études d'histoire de l'art qu'il a entamées et qui

fondent sa conception de l'image cinématographique⁵⁵. Et, de même, sa pratique poétique est profondément nouée à son activité théorique. Avec plus d'acuité encore au cours de ces années 1960, dans l'embranchement entre sa trilogie romaine, la réalisation de *La Rabbia* et les premiers textes d'*Empirismo eretico*. C'est cette articulation de la théorie et de la pratique (qui se joue à ce moment de son œuvre) que défend Meschonnic dans *Critique du rythme*, et sur laquelle il fonde une partie de sa critique du structuralisme : « Tout travail sur la poésie est solidaire d'un combat dans la poésie, d'une situation critique de la poésie⁵⁶ ». C'est sans doute ce point commun qui explique le projet pasolinien de *La Rabbia* : celui d'un « essai-poème », contemporain des textes sur la poésie et le cinéma et qui seront publiés en 1972 dans le recueil d'*Empirismo eretico*.

La critique française l'a malgré tout principalement envisagé comme réalisateur. C'est la casquette retenue pour une œuvre névralgique multiforme. La grande diversité disciplinaire de ses productions implique une grande variété d'approches (qu'elles soient théâtrales, littéraires, picturales, cinématographiques, historiques, politiques ou autres) et encourage le choix d'une approche interdisciplinaire (pour laquelle la notion de rythme nous apparaît des plus pertinentes). Parmi ces approches, peu nombreuses sont celles (dans la recherche française) qui se sont concentrées sur son travail poétique, conjointement à son travail cinématographique. Il nous apparaît pourtant comme la source de cohésion entre toutes ces productions. C'est parce que nous considérons que l'unité de son œuvre (toutes disciplines confondues) repose sur sa démarche poétique, qu'il nous apparaît fondamental d'envisager son cinéma sous le prisme de son travail langagier. Ce qui ressort de l'ensemble, c'est la perception systématiquement langagière que Pasolini a du monde. Et c'est précisément sur cette conception du réel comme d'un langage, qu'il théorise son acception du cinéma.

Le principal ouvrage ambitionnant d'articuler son activité poétique à son activité cinématographique est le livre d'Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*⁵⁷. L'auteur propose un parcours de l'œuvre cinématographique du réalisateur italien, par le prisme de sa démarche d'écrivain et propose des clés d'analyse venant du travail littéraire de Pasolini. Cet ouvrage est très précieux, pour la connaissance d'historien méticuleux d'Hervé Joubert-Laurencin (qui fourmille de détails sur Pasolini, sa vie et son œuvre) et pour les premières bases qu'il jette d'une considération plus globale du cinéma de Pasolini. La volonté revendiquée de *relire* son

55 Cette oscillation est particulièrement évidente dans les premières années de sa vie où Pasolini peint alors qu'il poursuit des études de philologie, puis entame une thèse d'histoire de l'art qu'il abandonnera pour la rédaction d'une nouvelle sur la poésie de Pascoli.

56 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p.44.

57 JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995. D'autres ouvrages, notamment celui de Cécile Sorin *Pasolini, pastiche et mélange* (Presses universitaires de Vincennes, 2017), traitent de ses deux types de productions à partir d'un point d'entrée spécifique (ici la question du pastiche) mais n'envisagent pas aussi frontalement le lien entre les deux pôles de son œuvre.

cinéma (le relier et le revoir par la lettre) ouvre des perspectives indispensables. Mais il se pose davantage la question de comment son activité de poète, arrivé à un tournant particulier de sa recherche (le début des années 1960, qui suivent les réflexions de la deuxième moitié des années 1950, après la publication des *Cendres de Gramsci*), le conduit à devenir réalisateur. C'est principalement ce que son activité de poète nous dit de ses films qui intéresse Joubert-Laurencin et non pas la démarche langagière globale de Pasolini.

Il nous semble pourtant que cette réflexion du poète et réalisateur italien, pour laquelle le pivot des années 1960 est fondamental, aspire à une modernité poétique qu'il recherche aussi dans sa pratique cinématographique. Elle s'ancre dans un cheminement (tout gramscien) vers l'épique et le populaire. C'est par un retour à la tradition, et en fait à l'oralité poétique, que Pasolini construit cette modernité poétique. Le cinéma, défini comme « langue écrite de la réalité », en proposant cette double articulation d'oralité et d'écriture, constitue un moyen de créer cette nouvelle oralité poétique. Et la notion de rythme, nous semble cruciale pour aborder ce questionnement sur une oralité poétique par le cinéma : non pas pour son inscription communément admise dans un paradigme musical (qui l'associerait trop simplement par le paramètre sonore à l'idée d'oralité) mais parce qu'elle impose le rejet d'une opposition binaire entre oralité et écriture, et prépare ainsi la possibilité d'une voie entre langage et image.

On souhaiterait également souligner ici l'importance de la dimension anthropologique de l'activité (poétique et cinématographique) de Pasolini. Cet aspect est à la source même de ses tous premiers travaux : les premières publications de Pasolini sont des anthologies de poésie dialectale du XIX^{ème} siècle⁵⁸ et de poésie populaire⁵⁹. Et son activité de réalisation se fonde tout autant que sa démarche de poète sur cette base : l'anthropologue se cache derrière ce fétichiste de la réalité qui s'interroge sur les pratiques d'enregistrement de la réalité articulées à une activité poétique.

C'est également sur ce point que la démarche meschonnicienne ne nous semble pas si éloignée : à travers la théorie du rythme, Meschonnic vise en particulier une poétique qui soit une « anthropologie historique du langage ». Le rythme est pour lui le moyen d'une « fondation nouvelle de la théorie du langage » et vise à dégager la spécificité littéraire, à l'heure où les recherches dominantes considèrent davantage les assimilations possibles entre les différentes disciplines, les structures identifiables de manière récurrente. Cette conception offre un double

58 PASOLINI Pier Paolo, *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di Mario dell'Arco e Pier Paolo Pasolini, introduzione di Pasolini, collezione La Fenice n.21, Guanda, Parma, 1952; nuova edizione, prefazione di Giovanni Tesio, collana Gli struzzi n.470, Einaudi, Torino, 1995.

59 PASOLINI Pier Paolo (a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, collezione La Fenice, Guanda, Parma, 1955, II ed. 1975; nuova edizione, 2 voll., collezione I Garzanti n.400-401, Garzanti, Milano, I ed. Ottobre 1972.

avantage : celui, d'une part, de renouveler une approche interdisciplinaire comparant les différentes possibilités de configurations de significances ; et, d'autre part, de considérer la particularité des matériaux utilisés, intégrant ainsi la spécificité de chaque discipline. Si Meschonnic défend la spécificité du littéraire c'est parce qu'il ne le dissocie pas du langage et il déplore justement l'absence d'une théorie du langage en anthropologie. Il remet en question une tendance à l'édification d'une « histoire naturelle de l'homme » accordant au langage la seule capacité de « désignation de la pensée » : « Le langage est alors à la pensée ce que l'écriture est au langage, un instrument de transcription⁶⁰. ». Meschonnic critique ainsi une « anthropologie dualiste du logique et du pré-logique⁶¹ », « qui a caractérisé autant une universalité prétendue qu'une politique coloniale⁶² ». Mais la dimension anthropologique de la Critique du rythme est fondamentale et énoncée dès les débuts de son ouvrage éponyme :

Parce que ce qui touche à la poésie touche à la théorie générale du langage, et par là au sujet, au politique, à l'histoire, une recherche sur le rythme dans le discours est conduite à une anthropologie historique du langage. [...] Ces trois termes sont nécessaires l'un à l'autre. *Anthropologie* indique l'amplitude des problèmes du langage que sous-entend ou censure toute étude qui, légitimement, efficacement même, dans les limites qu'elle se fixe, se veut science descriptive et régionale. Mais au prix d'un refoulement de questions que la théorie du langage, distincte de la linguistique, mais en rapport avec elle, arrache à la philosophie. *Historique* indique la nécessité d'arracher l'anthropologie à son histoire philosophique, et rappelle l'enjeu fondamental des sciences de la société. *Langage* signale que l'oubli des sciences de la société est la théorie du langage : les théories de la société *oublient* la théorie du langage ; les linguistiques, structurale, générative, oublient la société. Ou plaquent, comme la sociolinguistique, des termes directement politiques sur le langage. J'essaie d'envisager cet oubli non comme une inadvertance, mais comme une stratégie. La critique du rythme n'est même que la stratégie inverse. Mais elle ne peut que *commencer*⁶³.

Sont ainsi soudés les trois termes cardinaux de sa critique du rythme : anthropologie – historique – langage. Et, comme il le souligne au début de cet extrait, la notion (fondamentale dans sa théorie du rythme) autour de laquelle tournent ces trois termes et à laquelle renvoie la démarche anthropologique de sa recherche, est celle de sujet. Parce que le rythme induit une configuration subjective du sens dans le discours. Il est donc perçu comme le « système du sujet ». Libérée de la fonction esthétisante qu'on lui avait attribuée, la poésie est enfin le lieu de l'exposition du sujet

60 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 47.

61 *Ibid.*, p. 49.

62 *Ibid.*, p. 409.

63 *Ibid.*, pp. 44-45.

empirique, perçu comme l'enjeu principal du langage et de son historicité. Meschonnic envisage ainsi un continu entre le sujet, le corps et le langage.

Il nous apparaît également important de mettre en perspective notre réflexion sur Pasolini avec l'étude d'un autre réalisateur qui, sans avoir une œuvre « orchidéïque », une œuvre à deux racines aussi marquées que chez Pasolini, est profondément imprégné d'une sensibilité « poétique » qui rejaillit sur sa production cinématographique. Il est rare de comparer ces deux réalisateurs qu'on a tendance à ancrer dans des traditions différentes (et notamment parce que le premier n'a probablement pas eu le temps de connaître le deuxième qui, lui-même ne se revendique généralement pas du premier) mais il nous semble que les œuvres de Pasolini et celle d'Angelopoulos ont quelque chose à se dire. Ou que du moins leur rencontre a quelque chose à nous dire. Il est intéressant de noter qu'avec treize ans d'écart, des parcours et des influences très différentes et des démarches un peu différentes, les ambitions de ces deux réalisateurs ne sont, somme toute, pas si différentes que ça l'une de l'autre. Si la question de la modernité s'est posée tout autrement chez le poète italien (qui l'a théorisée, ce qui n'est pas le cas d'Angelopoulos), celle de l'épique imprègne très fortement leurs deux œuvres. Ce qui, pour leurs générations respectives, n'est pas si courant. Angelopoulos se revendique certes davantage de l'influence d'Antonioni (dans la sphère italienne) mais force est de constater que ces questionnements n'apparaissent pas du tout (ou du moins pas de la même manière) chez le réalisateur de *L'Avventura*. Leur rapport à l'Histoire diverge⁶⁴ (notamment en raison de leurs origines différentes : l'histoire de l'Italie au XX^{ème} siècle, malgré le voisinage et même une certaine fraternité entre ces deux nations, diffère profondément de celle de la Grèce). Pourtant tous deux sont marqués par le même constat tragique du bouleversement anthropologique qui frappe la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Du génocide culturel analysé par Pasolini au traumatisme de la normalisation qui s'abat sur la Grèce des années 1980, tous deux font le constat d'un appauvrissement culturel et politique dramatique, ainsi que d'une urgente nécessité de convoquer la tradition rurale agonisante. Le traitement de l'Histoire, encore une fois, diverge⁶⁵. Mais la conscience d'une situation historique et de l'élargissement progressif d'une brèche sans précédent les réunit en une crise de l'*épos*. Par ailleurs, les deux

64 Pour nuancer ce propos et approfondir sur la conception de l'Histoire chez Pasolini, voir TOËN Melinda, *Le sentiment de l'histoire dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini : une poétique en prise avec le temps*, MOTTET Jean (sous la direction de), Université de Paris 1, 2015.

65 Sur la représentation de l'Histoire chez Angelopoulos, voir notamment ROLLET Sylvie (sous la direction de), *Théo Angelopoulos : au fil du temps*, Théorème 9, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2007. Mais également AMENGUAL Barthélémy, "Théo Angelopoulos : une poétique de l'histoire", in *Études cinématographiques*, n°48, 1985, pp. 31-55. Ainsi que ROLLET Sylvie, « Théo Angelopoulos ou le cinéma comme théâtre du temps », in *Positif* n°370, Paris, 1991.

œuvres se nourrissent de la tragédie grecque⁶⁶, non pas dans un fétichisme conservateur (ou fasciste, comme ce fut le cas de leur époque), mais parce que tous deux croient fermement à l'idée que le passé et le présent sont les deux faces d'une même pièce. Ou les deux visages d'un même dieu.

La conception du rythme (décidément) elle aussi diverge. Elle est davantage axée, chez le réalisateur grec, sur la question du temps (ce en quoi on relève des recoupements avec la théorie tarkovskienne de la « figure cinématographique ») et constitue le fondement de son langage cinématographique. L'analyse du rythme chez Angelopoulos nous permet ainsi de considérer une conception temporelle et d'en mesurer les différences et les points de jonction. C'est d'ailleurs pour l'importance que le rythme (aussi divergente soit-elle, quoi que) a dans la pratique cinématographique d'Angelopoulos que son cas nous semble pertinent à comparer à celui de Pasolini. L'influence, plus ou moins assumée, de Tarkovski, nous permettra de considérer une approche qui, bien que s'inscrivant dans un imaginaire culturel différent, n'est pas si éloignée qu'on pourrait le penser. Les différences et les ressemblances de chacun nous semblent ainsi garantir l'équilibre d'une complexité fructueuse. Mais l'envie de se pencher sur un corpus méditerranéen est la plus forte. Le « subjectif de l'objectif⁶⁷ » nous autorisera peut-être un goût personnel. Un petit détour ces dernières années, ou plutôt le début d'un voyage lumineux, vers la question (pas encore très définie) du cinéma méditerranéen⁶⁸ a ouvert un appétit pour cette problématique dont on a souhaité qu'elle sous-tende cette recherche, sans en être la direction principale. Les premiers tâtonnements nous ont permis de constater la complexité d'une telle catégorisation (nombre de réalisateurs viennent de pays méditerranéens mais peut-on vraiment parler de présence de la méditerranée dans leurs films?). Mais il semblerait qu'au-delà des particularités nationales de chacun, Pasolini et Angelopoulos partagent un fond culturel commun, ancré dans une culture rurale, archaïque, mais surtout dans une culture profondément méditerranéenne.

Sur la base du bouleversement que représente le travail de Benveniste dans la théorie du rythme, Meschonnic marque un tournant, par la bascule conceptuelle qui distingue *les* rythmes *du* rythme. La distinction finalement établie entre ces deux acceptions permet la nuance entre une actualisation potentiellement métrique (mais pas nécessairement et pas uniquement) et un outil critique émancipé de la mesure et de la codification.

66 Sur le rapport de Pasolini à l'antiquité, voir HOUCKE Anne-Violaine, *L'Antiquité n'a jamais existé : Fellini et Pasolini archéologues*, Presses universitaires de Rennes, 2022.

67 Nous empruntons cette expression au titre de l'ouvrage de François Niney mais davantage dans l'idée de revendiquer, comme la première partie de cette recherche en témoigne, une part de subjectivité dans une recherche qui se devrait d'être « objective ». Mais c'est le lot des sciences humaines que de ne pas traiter d'« objets ».

68 On a notamment pu explorer la question de l'insularité, entre Méditerranée et Caraïbes, la question de la représentation des frontières en Grèce, ainsi que les ponts entre péninsules, de l'Italie à la Grèce. Ces premiers articles publiés ont permis de constater le vaste chantier toujours ouvert à cette problématique.

La question du rythme au cinéma est susceptible de devenir vertigineuse dès lors qu'on s'interroge sur toutes les possibilités rythmiques qu'offre le matériau filmique : rythmes des corps, des lumières, des couleurs, des décors, des dialogues, des sons, de la musique, etc. Mais il ne s'agit pas ici d'opposer l'analyse des rythmes (isolés ou articulés les uns aux autres) à la théorisation de la notion de rythme. Il nous apparaît au contraire que c'est précisément la force de la critique du rythme de ne pas l'envisager selon deux pôles distincts entre, d'une part une analyse « pratique » des rythmes (dans toute leur diversité possible) et, d'autre part, la théorisation isolée de la notion. Et c'est parce que Pasolini est sensible aussi bien aux différents rythmes qu'à la notion de rythme en tant que telle, et qu'il ne les oppose pas mais, bien au contraire, les articule dans son travail, que son œuvre nous semble intéressante.

De plus, si l'on prolonge ce passage de la théorie et de la pratique, on découvre également les potentialités épistémologiques que la notion de rythme offre au cinéma. Meschonnic a longuement développé son importance au regard de la poétique (et de la spécificité littéraire) mais on observe qu'elle offre aussi la possibilité d'une conception de l'analyse filmique permettant d'envisager le matériau dans toute la diversité de ses composantes. Non seulement le rythme, comme outil d'analyse des films, permet de ne laisser de côté aucun des paramètres qui tissent la signification filmique, dans toute la variété des éléments convoqués (image, montage, jeu d'acteur, costumes, décors, lumières, musique, bruitage, etc.), d'aborder la signification du film par la multiplicité des éléments qui le modèlent et par la dynamique entre ces éléments. Mais également de ne pas hiérarchiser ces éléments, d'échapper au piège de la priorisation (notamment de l'image sur le son par exemple).

L'apport de Meschonnic nous apparaît également essentiel car, en situant la notion de rythme dans le champ d'une anthropologie historique du langage, il permet certes de l'envisager comme un outil critique (avec ce qu'elle implique de reconsidérations épistémologiques) mais surtout de remettre en question une conception du langage comme code. Cette reconsidération en entraîne une ribambelle d'autres, liées de près ou de loin à la question du langage. Parmi celles qui se trouvent articulées par cette clé de voûte névralgique, se rejoignent la question du poème et celle du langage cinématographique. Le poème, pour ce qu'il fait au langage, et le cinéma dont la conception comme langage apparaît aujourd'hui désuète dans le champ de la recherche universitaire. Cette recherche invite à reconsidérer la question laissée en suspens du langage cinématographique. Non pas pour défendre l'idée d'un langage cinématographique (ou non) mais pour reconsidérer la tension permanente qui traverse le cinéma, entre langage et image, entre signification et représentation.

Au fil de la recherche

Cette thèse se proposant d'aborder la question des échanges entre cinéma et poésie, à travers la notion de rythme réévaluée au prisme des théories meschoniciennes, on se penchera dans un premier temps sur un corpus pasolinien, articulant son activité poétique, cinématographique et théorique. Par souci de prolonger une pensée du continu entre les disciplines et entre la pensée et la pratique des œuvres, on soutient l'importance de considérer le cas particulier d'un film-poème, revendiqué comme essai-poème, reliant ainsi ces pôles qui nous semblent constitutifs les uns des autres. C'est ainsi que la première partie de cette réflexion sera centrée sur *La Rabbia*, film de Pasolini datant de 1963. Film et poème, écrit et « réalisé » par Pasolini : il s'agit, en réalité, d'un poème, publié plus tard en tant que tel, constituant la voix-off d'un film de montage fondé sur la base d'une reprise d'images d'archives. Elles appartiennent au producteur Gastone Ferranti, commanditaire du film auquel il accolera de force un jumeau inversé. Le résultat de sa demande à Pasolini est finalement complété d'un équivalent politiquement opposé, réalisé par Giovannino Guareschi, qui soulèvera la fureur de Pasolini, refusant que son film soit associé à ce qu'il considère comme une « monstruosité morale⁶⁹ ». Notre étude ne portera que sur la première partie de ce diptyque, celle réalisée par Pasolini.

Elle sera complétée par un recours régulier au principal ouvrage théorique de Pasolini dédié aux passages entre cinéma, langue et littérature : *Empirismo eretico*. Ce recueil d'articles couvre une période allant de 1964 à 1972 et se divise en trois parties distinctes : « Lingua » (langue), « Letteratura » (littérature) et « Cinema » (cinéma). La répartition (par ailleurs chronologique) des articles en ces trois catégories apparaît déjà comme révélatrice de la réflexion menée par le poète. Si l'ouvrage est introduit par la section « Lingua », il nous semble que c'est précisément pour prévenir le lecteur de l'orientation langagière à partir de laquelle l'ensemble de sa réflexion sur la littérature et le cinéma doit être envisagée. Derrière le triptyque se cacherait donc plutôt un diptyque. Il s'agirait d'un questionnement sur la langue, articulé à un questionnement sur les liens entre littérature et cinéma. Cette idée d'une division double sous-tendant la triple répartition de l'ouvrage est renforcée par Pasolini lui-même qui, dans une sorte de présentation à l'édition de 1972⁷⁰, souligne la « double nature », non pas seulement du recueil, mais même de chacun des articles le

69 Sur le contexte de production et de réalisation du film, voir l'« Introduction » de Roberto Chiesi au texte de *La Rage*, traduit de l'italien par Patrizia Atzei et Benoît Casas, éditions Nous, 2014.

70 Ce texte est rédigé par le poète mais pas signé de son nom. Il est publié à la fin de l'édition sur laquelle se base cette recherche, celle de Garzanti datant de 2000. « Dall'edizione del 1972 », in PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000.

composant : « Les deux auteurs de ce livre cohabitent en un seul, qui tend peu à peu à faire de son ambiguïté deux vies. En renonçant pourtant aux conséquences extrêmes de ces deux vies⁷¹. ». La double nature est en réalité une double voix, résonnant avec celle de la voix-off de *La Rabbia*. Ces deux hommes qui se font entendre dans chaque article sont différenciés par Pasolini entre celui capable de « faire expérience » (« fa esperienza ») et celui qui en est incapable (« incapace di fare esperienza⁷² »). Sous cette opposition semble poindre le problème de l'oscillation d'un sujet entre ses possibilités d'action et celles de réflexions sur cette action même (ou sur celle des autres). La fracture dialectique de la théorie et de la *praxis* est mise en évidence par ce commentaire du poète et, traversant l'ensemble de notre réflexion, ne peut que conforter l'importance d'y intégrer cet ouvrage.

Le pan « théorique » (il n'est peut-être plus utile, à ce stade, de préciser à quel point cette dénomination dissociant la pensée de la pratique nous paraît lacunaire) de notre corpus est complété par *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*⁷³, ouvrage central de la réflexion de Meschonnic sur la notion de rythme. Cette dernière traverse évidemment l'ensemble de son œuvre (et c'est pourquoi nous mobiliserons également d'autres ouvrages), mais ce livre-somme de 1982 constitue tout de même le principal socle de la théorisation du rythme, chez Meschonnic mais, selon nous, dans l'ensemble des productions académiques depuis le texte de Benveniste de 1951. L'ouvrage comporte quinze entrées, déroulant l'analyse faite par son auteur de la puissance critique de la notion. Mais ce qui attire l'attention sur le développement de cette réflexion c'est le fait qu'elle soit encadrée par une ouverture reprise pour la fermeture du texte et déclarant « La théorie du rythme est politique ». La première assertion vise à situer l'ouvrage, en le présentant comme le prolongement des réflexions menées dans deux textes précédemment publiés (*Le Signe et le poème*, datant de 1975 et *Pour la poétique*, dont les différents volumes ont été publiés entre 1970 et 1978). *Critique du rythme* ne constitue pas pour autant l'aboutissement de la théorisation du rythme par Meschonnic : écrit au début d'une réflexion qui se prolongera jusqu'à la mort de Meschonnic en 2009, il constitue un maillon de l'enchaînement de pensée sur le rythme de l'auteur. Un moment de sa pensée. Quant à la deuxième assertion, celle qui clôt tout en ouvrant la fin du texte, elle rappelle l'importance, dans la démarche de Meschonnic, de l'« empirique ». Hérétique ou non, « empirique » plus qu'« empirisme », il résonne tout de même fortement avec celui que Pasolini a choisi pour nommer ses propres réflexions sur le langage. Et il appelle à ce continu de la pensée et de la pratique qui fait le continu de l'art et de la vie : « Le dualisme oppose le langage à la vie,

71 « Dall'edizione del 1972 », in PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000, p. 318-319. Nous traduisons : « Le due persone che hanno scritto questo libro convivono in un solo autore, che piano piano tende a fare della sua ambiguità due vite. Rinunciando però alle conseguenze estreme di tutte e due queste vite ».

72 *Ibid.*, p. 319.

73 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982.

préfère son ordre, qui lui est sa grille et sa vérité. C'est pourquoi le rythme lui échappe. Et avec le rythme, un sens du sens et des sujets où le dualisme ne peut pas aller. C'est le risque de ce livre⁷⁴. ». On a choisi ainsi d'éprouver la critique du rythme, de se lancer dans ce champ épistémologique pour questionner l'empirisme que Pasolini a mis en œuvre dans sa recherche poétique au cinéma.

Avec ce continu entre les deux auteurs, on abordera ensuite la deuxième partie de cette réflexion qui vise à ouvrir à une nouvelle étape de notre recherche. Après avoir posé un premier socle de théorie et d'analyse, il s'agira d'aborder les cas d'étude vers lesquels nous aurons menés nos premières conclusions suspendues. À partir de notre hypothèse de la recherche d'une oralité poétique par le cinéma, on abordera la notion d'épopée, à travers l'étude comparée de deux films, l'un de Pasolini et l'autre d'Angelopoulos. Le film du poète italien sur lequel portera notre analyse est son premier film, *Accattone*, datant de 1961⁷⁵. Il constitue le premier volet de la « Trilogie romaine », complétée quelques années plus tard par *Mamma Roma* (1962) et *La ricotta* (1963). Ce premier film, qualifié par Pasolini lui-même d'épopée, n'est pas tout à fait le premier contact du poète italien avec le cinéma (pour lequel il a déjà écrit à plusieurs reprises) mais il est cependant la première occasion pour lui de se confronter aux réalités techniques de la pratique cinématographique. Cette première partie de son œuvre de cinéma s'inscrit encore pleinement dans la dynamique « romaine » déjà initiée en littérature. Ses premiers films prolongent ainsi des problématiques proches de celles développées dans ses « romans romains » que sont les *Ragazzi di vita* (1955⁷⁶) et *Une vie violente* (*Una vita violenta*, 1959⁷⁷). La proximité de l'enchaînement de ces œuvres, de même que l'existence d'un troisième roman inachevé censé clore la trilogie, laissent supposer la continuité plus ou moins consciente par les films romains du début des années 1960⁷⁸. Pasolini mentionne à plusieurs reprises le fait d'avoir simplement « changé de technique » lors de son passage à la réalisation. La porosité est en effet très forte à ce moment-là entre ces deux activités et explique aussi la raison pour laquelle ce film nous intéresse tout particulièrement. D'autant qu'il est également presque contemporain de la publication des *Cendres de Gramsci* (*Le ceneri di Gramsci*, 1957⁷⁹), recueil de poésie très fortement emprunt des questionnements qui seront abordés dans cette recherche. On se permettra une incise à travers une courte analyse de l'un des

74 *Ibid.*, p. 715.

75 Voir CAUJOLLE Christian, GALLUZZI Francesco, JOUBERT-LAURENCIN Hervé, MICHAUD Philippe-Alain, PASOLINI Pier Paolo, *Dossier Accattone. Vol. 1, Vol. 2*, Editions Macula, Paris, 2015.

76 PASOLINI Pier Paolo, *Les ragazzi*, Buchet Chastel, 1958, réédition U.G.E., 1982 (traduction de Claude Henry).

77 PASOLINI Pier Paolo, *Une vie violente*, Buchet-Chastel, 1961, réédition U.G.E., 1982 (traduction de Michel Breitman).

78 Sur l'hypothèse d'un abandon du projet de *Il Rio della grana* et le possible transfert sur sa production cinématographique, voir GEERTRUYDEN, Martine Van. « La trilogie romanesque de Pier Paolo Pasolini : les raisons d'un inachèvement » In : *Objets inachevés de l'écriture* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2001 (généré le 29 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psn/9861>>. ISBN : 9782379060090. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psn.9861>.

79 PASOLINI Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, 2015.

poèmes de cet ouvrage, « Il canto popolare⁸⁰ » (1952-1953), pour démontrer la présence dans ce recueil de réflexions qui porteront leurs fruits au début des années 1960.

Cette étude comparatiste se propose de faire se rencontrer le premier film de Pasolini avec un film d'Angelopoulos intitulé *Alexandre le Grand* (*O Μεγαλέξανδρος, O Megalexandros*). Datant de 1980, il se situe dans la première partie de son œuvre et se loge entre deux trilogies : la « Trilogie de l'Histoire », composée de *Jours de 36* (*Μέρες του '36, Méres tou 36*, 1972), *Le Voyage des comédiens* (*O Θίασος, O Thiasos*, 1975) et *Les Chasseurs* (*Οι Κυνηγοί, I Kyniyí*, 1977) ; et la « Trilogie du silence », composée de *Voyage à Cythère* (*Ταξίδι στα Κύθηρα, Taxidi sta Kythêra*, 1984), *L'Apiculteur* (*O Μελισσοκόμος, O Melissokomos*, 1986) et *Paysage dans le brouillard* (*Τοπίο στην Ομίχλη, Topio stin omichli*, 1988). *Alexandre le Grand* est ainsi l'un des rares films d'Angelopoulos à ne pas être rattaché à une trilogie. C'est le cas seulement de son tout premier film, *La Reconstitution* (*Αναπαράσταση, Anaparastasi*, 1970) mais également (et on doute du caractère hasardeux de cette coïncidence) de son seul film documentaire, *Athènes, retour sur l'Acropole* (*Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη, Athina, epistrofi stin Akropoli*, 1983). Ce dernier est plus proche dans le temps de *Voyage à Cythère* que d'*Alexandre le Grand*. On n'en soulève pas moins l'importance de ce que le trou béant entre les deux trilogies soit occupé par ces deux films n'ayant pas trouvé leur place dans un ensemble trilogique. D'autant que se joue en cette période charnière une bascule aussi bien politique que poétique⁸¹ : les premières années de la fin de la dictature des Colonels accélèrent la « normalisation » de la situation du pays, bientôt lancé dans la course à l'entrée dans l'Union européenne qui se réalise en 1981⁸² ; *Voyage à Cythère* constitue une fracture dans la filmographie d'Angelopoulos, à partir de laquelle se reconfigure l'ensemble de sa poétique et, notamment son rapport à la modernité⁸³. Ainsi le bouleversement est double. Il affirme les liens consubstantiels dans l'œuvre d'Angelopoulos entre poésie et politique. Et si le réalisateur grec se pose d'une manière apparemment différente la question de la modernité, elle n'en demeure pas moins imprégnée, tout comme chez Pasolini, par cette double influence.

Cette recherche se déroulera ainsi en deux parties et en deux ensembles d'analyse des œuvres du corpus. La première partie posera ainsi d'abord les bases de premières remarques sur les définitions langagières de chacun. Et ce souci nous conduira ensuite à dégager les différences théoriques,

80 *Ibid.*, pp. 13-16.

81 Sur le contexte historique de production du film, voir : RAVETTO-BIAGIOLI Kriss, « O Megalexandros : Falling in and out of dreams », *Journal of Modern Greek Studies*, 29, 2011, en ligne : <http://ezproxy.univ-paris3.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/o-megalexandros-falling-out-dreams/docview/869739269/se-2>

82 Sur l'Histoire de la Grèce, voir DELORME Olivier, *La Grèce et les Balkans I, II et III*, Gallimard, Paris, 2013.

83 Cette question est l'objet d'une étude dans *Voyage à Cythère. La poétique de la mémoire de Théo Angelopoulos*, ROLLET Sylvie, L'Harmattan.

poétiques et politiques entre la notion de rythme et celle de montage. Souvent assimilées l'une à l'autre, au cinéma mais, comme on le démontrera, même en poésie, on se penchera sur leurs différences et les enjeux que cette précision impliquent. Le cas de *La Rabbia*, envisagé comme « film de montage » nous permettra de démontrer que la pratique du montage de Pasolini repose en réalité sur une pratique du rythme exposant la poétique et la politique du langage⁸⁴. C'est sur cette base que nous développerons une analyse de l'élaboration et de la recherche par Pasolini d'une modernité poétique à travers cet essai-poème. Nous dégagerons l'importance de la tradition dans la réflexion du poète italien et ce que les jeux dialectiques qu'il met en œuvre soulèvent de questionnements sur les passages entre cinéma et poésie. Ainsi, notre première partie se fermera sur l'importance du cas du documentaire dans les recoupements conceptuels possibles avec les débats autour de la modernité poétique.

La deuxième partie de cette réflexion s'ouvrira alors sur l'analyse des correspondances avec la notion baudelairienne de « Modernité », qui seront mises au service d'une meilleure compréhension de *La Rabbia* et notamment de la place de la « réalité » dans la démarche poétique de Pasolini. On précisera alors les enjeux des débats théoriques menés par Pasolini et qui sous-tendent sa réflexion des années 1960 autour des virtualités poétiques et langagières du cinéma. Il s'agira, dans cette partie, de contextualiser ses positions dans le cadre structuraliste qui est celui dominant son époque. On s'acheminera ainsi progressivement, en suivant les lignes entremêlées de ses films, de ses poèmes et de ses textes théoriques, vers ce qui nous semble constituer le cœur de sa modernité poétique : l'élaboration au cinéma d'une oralité poétique, réalisant le continu de la tradition à travers les moyens modernes de son époque. Cette hypothèse, nourrie des outils conceptuels de la critique du rythme, nous conduira vers la notion d'épopée qui constituera le dernier temps mais, en quelque sorte le second niveau, de cette réflexion. Il s'agira, dans cette partie, d'analyser comment cette aspiration à l'actualisation d'une pratique poétique archaïque se réalise au cinéma. Et pour élargir notre étude à un cas différent, par souci de rejouer cette question de la modernité, de la déplacer légèrement, nous proposerons une analyse comparant la notion d'épopée dans *Accattone* et dans *Alexandre le Grand*. Cette dernière partie évoquera ainsi la question si opaque de « poésie populaire » pour étendre une interrogation sur la notion de peuple dans les deux épopées cinématographiques. On refermera (temporairement et temporellement) ce développement sur les enjeux poétiques que la comparaison des pratiques de Pasolini et d'Angelopoulos aura permis de dégager.

84 Sur cette question, voir DIDI-HUBERMAN, George, *Film, essai, poème: La rabbia de Pier Paolo Pasolini*, Paris, Cahiers du Musée National d'Art Moderne 124, 2013.

Peut-être qu'alors, cette trajectoire de l'Italie à la Grèce, ce voyage de la pensée dans le mouvement du langage, nous aura permis de tâtonner dans certains des passages entre poésie et cinéma. *Paysage dans le brouillard* s'ouvre, dans le noir de l'inconnu, dans l'attente impatiente du départ pour les deux enfants prêts à se lancer sur la route métallisée de rails censée les guider vers leur père jamais rencontré, sur le langage des origines, sur le récit du début, que la petite fille répète chaque nuit en ces termes : « Au début, c'était le chaos, et puis il y a eu la lumière. Et la lumière s'est séparée des ténèbres, et la terre de la mer. Et puis, il y a eu les fleuves, les lacs et les montagnes, les fleurs et les arbres, les animaux, les oiseaux... ». Ce récit débutant (ou « conte », dans la traduction littérale de « παραμύθι »), sans cesse l'objet d'une rupture et d'une reprise, nous dit quelque chose de la séparation dialectique et de ce qu'elle offre comme possibilités pour ce saut vers l'inconnu que constitue toute recherche. Espérons que la lumière et le langage s'éclairent mutuellement pour nous jusqu'au retour.

PROLOGUE

L'avant du langage ou « En avant le langage ! »

Pro-logue, soit avant le langage. Mais ce début commence plutôt avec le *problème* du langage. C'est-à-dire une projection en avant, un « jeter devant soi » ou devant les autres. Ainsi, à rebours de la fausse piste sur laquelle pourrait nous lancer un *pro-* commun et trompeur, le *problème* de ce *prologue* n'est pas un double retour en arrière mais une brèche temporelle, une ouverture provoquant ce qu'Hannah Arendt nomme un « appel de la pensée ».

Dans sa *pré-face* à *La crise de la culture*⁸⁵ (grec ou latin, chacun choisit sa langue d'avant-propos) la philosophe convoque une parabole de Kafka pour détricoter l'aphorisme de René Char à partir duquel se développe sa réflexion sur « La brèche entre le passé et le futur ». Cette parabole décrit deux mouvements antagonistes provenant, l'un de l'arrière, l'autre de l'avant, et se percutant sur un « il » pris au cœur du combat. Elle pose au milieu de cette collision temporelle, ce lieu d'impact des deux côtés infinis qui se poussent l'un contre l'autre, le sujet humain dont l'« expérience du combat » lui permettrait une compréhension de l'événement. Elle serait alors « une manière pour l'homme de se réconcilier avec la réalité ; sa fin réelle [étant] d'être en paix avec le monde⁸⁶ ». Arendt souligne la force dynamique que constituent ces deux mouvements en lutte : contrairement aux idées habituelles faisant du passé un poids maintenant en arrière, et du futur une fuite en avant pour échapper au passé, la parabole de Kafka présente le passé comme une impulsion vers l'avant et le futur comme une précipitation vers le passé. Mais le conflit entre les deux n'est rendu possible que par la *présence* du sujet qui, par son incorporation dans le flux temporel, par le « point de vue de l'homme, qui vit toujours dans l'intervalle entre le passé et le futur⁸⁷ », se situe et se constitue par sa *présence*. Au sein de cette brèche d'espace-temps, émerge alors l'activité de pensée permettant la libération du sujet de cette lutte dévorante. Arendt analyse alors la perte, à l'époque moderne, du nivellement de cette brèche par la tradition désormais disparue, et la nécessité induite d'une nouvelle modalité de pensée. Ce en quoi son ouvrage, ces huit exercices, sans se revendiquer comme le rétablissement du fil de la tradition, ni comme un ersatz « ultramoderne », tentent d'élaborer un moyen d'évoluer au sein de cette brèche, une cartographie de ce morceau d'espace-temps à explorer.

Si notre point de départ, avant tout premier mot, est celui de la rupture, notoirement analysée par Hannah Arendt, et de la présence du sujet au cœur de cette rupture, dont la saisie par la conscience (on serait tentés de dire, par le langage) constitue la porte d'entrée vers la compréhension du monde,

85 ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1972.

86 *Ibid.*, p. 17.

87 *Ibid.*, p. 21.

c'est parce que ce point de passage est celui sur lequel se rejoignent Pasolini et Angelopoulos. Tous deux font le terrible constat d'un ébranlement anthropologique et culturel, dont leurs œuvres respectives rendent compte. Et la fracture ne peut se résorber, pour tous deux, que dans le renouement du langage. Ainsi, le personnage de Dionýsios Solomós, le poète national mis en scène dans *L'Éternité et un jour* (1998), décide-t-il de payer le tribut de la perte dont il a été frappé, lui le héraut d'une génération. Le coût des mots se solde auprès des paysans, pour une tentative monnayée de retour à la langue de la terre maternelle. Le sujet-poème meschonnicien remue déjà dans ce commerce poétique. Et son continu s'affirme dans la tentative de reprise, par le personnage principal, du dernier poème inachevé de Solomós. Mais la fin reste ouverte sur la mort du poète. Le poème est donc, pour Angelopoulos comme pour Pasolini, le début et la fin de la recherche.

Tous deux invoquent leur formation intellectuelle littéraire et le fait de considérer la pratique cinématographique comme une pratique avant tout langagière et, *a fortiori*, poétique. Si Pasolini parle de son passage au cinéma comme d'un « changement de technique », Angelopoulos, lui, fait de l'influence de la littérature un paramètre constitutif de son rapport au cinéma :

Écoutez, aujourd'hui, quand quelqu'un commence à faire du cinéma, le cinéma est son point de départ. Ma génération a commencé différemment. Mon développement a été influencé par la littérature. J'ai commencé par écrire des poèmes et des nouvelles, puis je suis passé au cinéma. J'ai donc une autre sphère d'influence, où l'acte d'écrire est la règle du jeu dominante⁸⁸.

À cette précision biographique s'ajoute l'anecdote selon laquelle le réalisateur grec raconte avoir reçu de l'aide, à son arrivée à Paris, par un écrivain travaillant alors à l'ambassade et qui, connaissant les poèmes d'Angelopoulos, voulait lui apporter son soutien⁸⁹. Au-delà du clin d'œil faisant, à travers cette anecdote, de la poésie le laisser-passer ayant permis à Angelopoulos de construire sa culture cinématographique à Paris, l'importance du langage dans sa formation apparaît primordiale⁹⁰.

Pourtant, c'est surtout la perte de la langue qui ressort de son œuvre et de sa poétique. Les blessures de l'Histoire ne semblent plus trouver d'issue dans le langage et « l'horreur » (comme dit

88 FAINARU Dan (édité par), *Théo Angelopoulos. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 73. Nous traduisons : « Look, today when someone begins to make cinema, cinema is the starting point. My generation began differently. My development was influenced by literature. I began with writing poems and short stories and only then did I move to film. Therefore I am influenced by a different space, where the act of writing is the dominant rule of the game ».

89 L'anecdote est racontée dans les entretiens d'Angelopoulos avec Yiorgos Archimandritis : *Théo Angelopoulos. Le temps suspendu*, Actes Sud, Arles, 2021, p. 16.

90 Parmi les travaux mettant en avant l'importance de la poésie dans l'œuvre d'Angelopoulos, voir notamment : EADES Caroline, « Du cinéaste à l'aède : spécularité et circularité dans l'œuvre de Théo Angelopoulos », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 18, 2015. pp. 359-373.

l'instituteur au petit Alexandre dans *Alexandre le Grand*) ne peut se dire avec des mots. Il est besoin pour ça d'une parabole. La déliquescente soudaine du langage ne semble pourtant pas tenir à une insuffisance qu'on lui attribuerait. Toutes les tentatives de rétablir un continu passent par le langage, comme si on ne croyait qu'à cette puissance-là pour résorber le gouffre qui s'est creusé. Les enfants de *Paysage dans le brouillard* ou le poète mourant de *L'Éternité et un jour* s'accrochent à des lettres restées sans réponse mais dans la conviction la plus vindicative que l'issue est dans la correspondance. Si la langue est parfois remplacée, le langage et son pouvoir de subjectivation demeurent⁹¹. Les personnages continuent d'essayer de se constituer et de se lier aux autres par le langage mais, en l'absence de la langue qui les a désertés, ils remplissent le vide laissé avec autre chose, pour tenter de maintenir l'activité du langage. Ainsi les chants (on pense notamment aux scènes de duels musicaux qui font s'affronter à plusieurs reprises, dans *Le Voyage des comédiens*, communistes et monarchistes), les sifflements d'oiseaux (auquel ont recours les partisans du *Voyage à Cythère*), voire tout simplement la musique (qui intervient dans le dialogue avec l'inconnu dans *L'Éternité et un jour*), s'imposent comme substituts temporaires. Mais il ne s'agit pas de célébrer la musique des mots comme supérieure aux faiblesses du langage. On s'accroche au langage, même lorsque la langue nous a été arrachée.

La notion de voix, qui sera si importante dans l'analyse de *La Rabbia* et qui constitue un jalon fondamental vers l'oralité poétique, est ici révélatrice de l'aspiration au rétablissement d'un continu du sujet et du langage. Les voix sont remplacées, le doublage par des voix grecques posées sur des corps étrangers témoignant de la désormais difficile configuration du sujet dans son langage. L'écart aggravé entre les corps de Marcello Mastroianni, d'Harvey Keitel et de Bruno Ganz et leur voix de langue grecque vise une exposition d'un dérèglement de l'activité du sujet dans son langage et de l'urgente nécessité de rétablir le continu de la subjectivation. La notion de voix est extrêmement révélatrice du rapport au langage dans les deux cinématographies : ainsi on constate un point commun autour du choix du doublage mais pour des raisons divergentes et chacune symptomatique de leur vision du langage : dans le cas de Pasolini, il s'agit de diversifier les potentialités de mélanges dans le processus signifiant du langage cinématographique (contre un certain naturalisme, le mélange des voix et des corps participe de ce plurilinguisme dantesque auquel il tend) ; dans le cas d'Angelopoulos, le recours, dans la deuxième partie de son œuvre, au doublage matérialise la perte de la langue et, par là, d'un certain ancrage du sujet dans sa culture et dans son territoire. En

91 On précisera à cette occasion la nuance que l'on suppose entre « langue » et « langage » : tandis que la langue est davantage du côté de la linguistique et de la grammaire, du code, le langage est l'activité signifiante du sujet qui se configure dans son énonciation. Ce point sera développé plus tard à l'occasion d'un retour sur le débat entre Pasolini et Metz. On souhaitait seulement souligner dès à présent l'importance de cette acception du langage le rattachant à la notion de rythme et à celle de sujet. Sur ce point, voir « Le discours, non la langue », in MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 2009.

témoigne le bégaiement collectif névrotique qui, dans *Voyage à Cythère*, fait répéter « C'est moi » à une série d'êtres désincarnés, dont la revendication d'identité par cette insistance répétitive bascule vers la sérialisation, annulant ainsi tout pouvoir de subjectivation. À partir de ce film, l'espace se dilue autant que la langue. Comme le démontre l'analyse de Caroline Eades la « topographie imaginaire » prévaut alors sur la cohérence spatiale⁹². La perte du sujet et de son activité de langage est ainsi pleinement liée à une sorte de perte du réel, faisant écho à la domination de l'« irréalité bourgeoise » pointée par Pasolini. La rupture du lien avec le passé, avec une culture ancestrale qui permettait le passage de subjectivation dans un groupe social et un territoire, est en effet attribuée à la modernisation de la société grecque et au traumatisme qu'Angelopoulos y associe :

Au-delà de la notion d'exil réel et physique, il y a aussi celle de l'exil intérieur, de la dépossession. L'origine du film est un vieux poème que j'ai écrit autrefois ; Je pensais l'intégrer au film, mais finalement je ne l'ai pas fait. Il disait, entre autres choses : « Je vous souhaite santé et bonheur / Mais je ne peux pas vous accompagner dans votre voyage / Je ne suis qu'un invité / Tout ce que je touche / Me fait profondément souffrir / Et ne m'appartient pas de toute façon / Il y a toujours quelqu'un qui dira / C'est à moi / Moi, je n'ai rien qui ne soit à moi seul⁹³ ... ».

Angelopoulos évoque ici la cristallisation de ce phénomène dans le motif de l'exil, présent dans l'ensemble de son œuvre⁹⁴. Ce motif est présenté comme articulant exil physique et exil intérieur (notamment dans les films de la « Trilogie des frontières » qui posent l'impossibilité de plus en plus grande du retour). La « dépossession » mentionnée dans cet extrait évoque l'idée d'une absence à soi reliant le problème du langage à un problème du sujet.

On pourrait envisager une affinité de cette esthétique du non-dit avec celle de Blanchot et de son « écriture du désastre ». On ne niera pas que quelque chose se joue de l'ordre du fragment, de

92 EADES Caroline, « Un chemin tout tracé : espace politique et itinéraires symboliques dans *Le Regard d'Ulysse et L'Éternité et un jour* », in *Théo Angelopoulos au fil du temps*, ROLLET Sylvie (sous la direction de), Théorème 9, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 53-66.

93 Entretien avec Michel Grodent, in FAINARU Dan, *opus cité*, p. 44. Nous traduisons : « Beside the notion of the real, physical exile, there is also that of the inner exile, of dispossession. The origin of the film is an old poem I wrote once ; I thought I would plant it somewhere in the film, but finally I didnt. It said, among other things : « I wish you health and happiness / But I cannot join you on your journey / I am just a guest / Everything I touch / Makes me really suffer / And it's not mine anyway / There is always someone who will say / It's mine / Me, I have nothing on my own... »

94 Sur l'articulation de l'exil « réel » et de l'exil intérieur, voir notamment BRETEAU SKIRA Gisèle (sous la direction de), *Cinéastes de la mélancolie. Béla Tarr, Ari Kaurismäki, Théo Angelopoulos, Reha Erdem, Henry Colomer, Biarritz*: Séguier, 2011.

l'inachevé, du trou, visuel et sonore, car le blanc du brouillard souligne souvent le blanc de la langue⁹⁵. À ce propos, Barthélémy Amengual donne un peu de son idée :

Et remarquons au passage que la « déconstruction » d'Angelopoulos ne pose ni sur le disparate et le collage, ni sur le désir de heurter et de dérouter, ni sur la recherche d'une dimension disjonctive mais, proustiennement (dirait-on si Proust avait écrit l'Histoire), sur une volonté de maîtrise du temps de l'Histoire : lire le passé et le présent dans leur étreinte dialectique⁹⁶.

Comme souligné par le critique, ce qui prime dans la poétique d'Angelopoulos est l'aspiration à un continu dialectique de l'Histoire. Et, de même, ce qui ressort de la relation devenue compliquée au langage, n'est pas l'appel à une sortie hors du langage ou dans un avant du langage. C'est, tout au contraire, la recherche d'une brèche temporelle qui soit « appel de la pensée » et permette de nouveau le passage (ou le voyage) du sujet dans le langage.

95 En témoigne l'étude de LEONTARIS Ioannis, *Non-dit et négativité dans le récit écrit et le récit filmique. Le rôle du lecteur implicite devant le silence de l'œuvre, chez Angelopoulos, Godard, Valtinos, Duras, Tornes*, Lille, ANRT, 1997.

96 AMENGUAL Barthélémy, « Une esthétique "théâtrale" de la réalité », *Positif*, n°288, février 1985, in AMENGUAL Barthélémy, *Du réalisme au cinéma : Anthologie*, anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues, Paris, Nathan, 1997, p. 109.

PREMIÈRE PARTIE

MONTAGE ET DÉMONTAGE DE L'ESSAI-POÈME

Chapitre I. Tension dialectique du langage pasolinien

Le goût du mélange

Le premier élément caractéristique de l'œuvre de Pasolini sur lequel nous reviendrons est un principe organisationnel abondamment commenté (aussi bien par lui que par les études pasoliniennes). Il s'agit de ce *goût du mélange*⁹⁷ qui se manifeste de différentes manières, convoque une multitude de termes, de notions, et qui touche à tous les aspects de son travail.

Les exemples dans l'ensemble de son œuvre (c'est-à-dire dans chacune de ses œuvres) sont nombreux mais le cas de *La Rabbia* est particulièrement révélateur de cette pratique. D'abord parce qu'en tant que film de montage, il assume ce principe structurel comme assise première de cette catégorie de films. Mais au-delà du mélange d'images (évident dans le cas du film de montage mais vrai pour tout autre film), on assiste ici à un impressionnant brassage de lieux (Hongrie, Italie, France, Égypte, Tanganyika, Inde, Cuba, etc.⁹⁸) et de temporalités⁹⁹. La variété des faits historiques convoqués est également remarquable : des luttes anti-colonialistes au couronnement de la reine d'Angleterre, en passant par l'envolée de Gagarine pour l'espace, les événements relatés dans le film sont riches en nombre, en variété et en nature ; ainsi, sont intégrés des épisodes majeurs de l'histoire mondiale, de même que des faits relativement anecdotiques (de la guerre à Cuba aux mimiques dégoûtées de Sophia Loren face aux anguilles éventrées). Le type des images incorporées répond également à cette injonction d'hybridité : les images mouvantes sont mêlées aux images fixes, photographiques ou picturales, officielles ou « prises à la volée », la couleur et le noir et blanc, images d'archives du *cinegiornale* de Gastone Ferranti ou extraites de magazines ainsi que d'ouvrages d'art¹⁰⁰. De même, la multitude de personnages, des masses anonymes (hongroises, françaises, italiennes, cubaines, etc.) aux nombreuses célébrités de tous types (Nasser et Marilyn Monroe, Jean XXIII et Galina Ouvanova, Charles de Gaulle et Ava Gardner...), ajoute au caractère composite du film. Les musiques intégrées mêlent l'*Adagio* d'Albinoni à des chants algériens, cubains, soviétiques... Et, bien sûr, les voix in et off, détournées ou conservées des matériaux

97 L'expression est issue d'un article d'Alain Bergala dans « Pasolini, pour un cinéma deux fois impur », in *Cahiers du cinéma*, Hors-série « Pasolini cinéaste », 1981.

98 Cette liste non exhaustive ne rendant compte que des dix premières minutes du film...

99 Sur une période relativement restreinte (les images renvoient à des événements survenus dans l'après-guerre) mais couvrant tout de même plusieurs années.

100 Un mélange du même type est notable également dans un film proche de *La Rabbia* et sur lequel nous reviendrons : dans *La sequenza del fiore di carta*, les images d'archives en noir et blanc sont cette fois-ci confrontées aux images « fictionnelles » en couleurs par un procédé de surimpression.

d'origine, en prose ou en poésie, écrites par Pasolini ou héritées des cinégraphes, accentuent l'hétérogénéité de la bande son.

Ce goût du mélange¹⁰¹ tient d'abord à un rejet du naturalisme qui se manifeste, par exemple, par la pratique récurrente du doublage dans les films de Pasolini (notamment dans *La ricotta*). Mais il invite également à s'interroger sur l'« élément de méthode » qui ordonne l'organisation de ce mélange. En effet, derrière l'apparent désordre se met nécessairement en place un autre système, un autre principe d'agencement répondant à des lois qui ne sauraient être arbitraires.

Les préceptes de coordination permettant à Pasolini de « donner du sens à l'inorganisable¹⁰² », le ramènent à l'impératif de création d'une configuration de sens. Ce procédé d'organisation, d'ordonnement des disparités constitue une étape fondamentale de son travail :

Le dernier élément de méthode perceptible est l'organisation. L'*organizzar*, comme le dira plus tard la poésie pasolinienne. Organisation structurelle des parties du film tout entier, organisation plus fine à l'intérieur de ces parties, organisation chromatique même, qui renvoie *La Rabbia*, avec ses percées colorées et picturales surprenantes [...] à l'amphibologie colorée de *La ricotta*.¹⁰³

L'*organizzar*, aux multiples sources sur lesquelles nous reviendrons, est une façon d'établir un système constitué d'éléments hétéroclites aussi variés que possible (sans pour autant être retenus de manière arbitraire), enrichi par le choc de ces différences. Les disparités s'invitent à tous les niveaux, et c'est précisément l'organisation de cette bigarrure, le mélange de ces hétérogénéités, qui intéresse Pasolini.

Ce principe de mélange, d'organisation des disparités, est ordonné par un précepte récurrent dans son œuvre : l'*amphibologie*. Elle est une valeur cardinale qui institue un système de répartition double et mobile, c'est-à-dire en perpétuel mouvement de reconfiguration. Le chiffre « deux », revendiqué par Pasolini, ne repose pas sur une action de synthèse, de simplification en deux entités mais, au contraire, sur le dualisme dynamique inhérent, le frottement interne des deux pôles constitutifs.

Ainsi, la préparation de *Théorème* livre et film, est qualifiée d'« amphibologique » ; l'actrice et amie Laura Betti n'est pas « ambiguë » parce qu'elle joue « un double jeu ». Ces deux exemples montrent que, dans le lexique pasolinien, le « double *logos* », n'a pas le sens négatif que lui accordent généralement les

101 Sur l'importance de ce « goût du mélange », voir également la première partie de l'ouvrage de Giuseppe Zigaina, *Pasolini et la mort*, Éditions Ramsay, 1990, pp. 41-61.

102 JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995, p. 142.

103 *Ibid.*, p. 141.

langues italiennes et françaises. L'« amphibologie » ne serait pas, chez Pasolini, l'équivoque ou le « double langage » comme on dit en français, mais en quelque sorte son contraire : une contradiction tenue, un conflit permanent et positif.¹⁰⁴

L'idée du « double *logos* », rappelée par Hervé Joubert-Laurencin, est fondamentale pour la compréhension de cette dualité féconde qui sous-tend en permanence l'œuvre de Pasolini, tant sur le plan structurel que théorique ou esthétique. La positivité de ce principe repose sur son caractère dynamique, rendu évident par sa possible confusion avec le chiffre « trois ». En effet, comme le rappelle au même endroit Hervé Joubert-Laurencin¹⁰⁵, il est possible d'envisager parfois une structuration de son œuvre en trilogies mais, à bien y regarder, elles sont toujours constituées d'agencements de paires antithétiques. Il en est ainsi dans la « trilogie romaine », constituée de ses premiers films : *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) et *La ricotta* (1963). Sous le chiffre trois subsiste la dualité entre, d'un côté les longs-métrages en noir et blanc (*Accattone* et *Mamma Roma*) auxquels répond le sketch en couleurs et noir et blanc (*La ricotta*) ; et dans cette même division s'y loge celle entre *Accattone* et *Mamma Roma*, c'est-à-dire entre l'homme qui vit la fatalité de sa condition et la femme qui la refuse et aspire à un modèle de vie bourgeois. De la même façon, la « trilogie antique », composée des films inspirés de mythes que sont *Œdipe roi* (1967), *Médée* (1969) et ce qui devait être une *Orestie* (1969-1970) mais qui demeure non réalisé en l'état d'un *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1968-1969). Le troisième opus se distingue de facto des deux premiers, divisant là encore la trilogie en deux. Et le même type de construction en miroir qui caractérise le couple *Accattone/Mamma Roma* est repris dans la réflexion entre *Œdipe roi* et *Médée*. La richesse des effets de croisements entre les œuvres permet des variétés de reconfigurations qui sont révélatrices de l'activité continue du chiffre « deux ».

Mais le principe de « double *logos* » énoncé par Hervé Joubert-Laurencin renvoie également à la source littéraire (poétique) et langagière de cet ordonnancement binaire, rappelée par Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Peuples exposés, peuples figurants* :

Quel sera, désormais, le pathos ou la passion fondamentale de cette « prise de figure » frontale et fusionnelle à la fois ? Pasolini, dans le même entretien avec Jean-André Fieschi, lui donne un nom précis, magnifique, absolument idiosyncrasique : c'est le mot *abgioia*. Un mot, dit-il, qui exprime de la joie (*gioia*) et de la souffrance. En même temps. Depuis mon enfance, depuis mes premières poésies en dialecte du Frioul, jusqu'à la dernière poésie en italien, j'ai utilisé cette expression tirée de la poésie régionale, « provinciale » (ou « provençale ») : *abjoy*, *abgioia*. Le rossignol chante *ab-gioia*, de joie, par

104 JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995, p. 45.

105 *Ibid.*, voir pp. 45-47.

joie... Mais gioia, dans le langage d'alors, avait une signification particulière de raptus poétique, d'exaltation, d'euphorie poétique. Ce mot est peut-être l'expression-clé de toute ma production. [...] Le signe qui a dominé toute ma production est cette sorte de nostalgie de la vie, ce sens de l'exclusion qui n'enlève pas l'amour de la vie, mais l'accroît.

En frioulan comme en italien et en provençal comme en latin, la préposition *ab* signifie à la fois la provenance et la distance : le point d'attache et la ligne de fuite. Là d'où tout vient mais où il s'agit, aussi, de partir ou de repartir. L'*abgioia* serait donc une joie fondamentale qui doit nécessairement sortir d'elle-même pour assumer la souffrance qui forme son fond ou son destin provisoirement déjoué. C'est la joie qu'on retrouve après l'avoir quittée (dans l'angoisse par exemple). C'est la joie malgré tout, la joie éprouvée par celui qui sait l'omniprésence des affrontements mais qui veut y trouver jusqu'au principe même du désir, de l'approche, du contact.¹⁰⁶

Cet extrait souligne la référence de Pasolini à une tradition poétique et place l'ensemble de sa création (toutes pratiques confondues) sous son ascendant. Outre ce que cela révèle de l'influence de sa culture littéraire sur son activité créatrice, l'explication de ce mot donne à voir l'enracinement de l'imaginaire du poète et réalisateur dans un principe constitué par sa dualité, dont les oppositions internes se complètent et s'appellent. C'est en cela que l'amphibologie se distingue de l'oxymore¹⁰⁷, tout en répondant au même geste antithétique cher à Pasolini. Contrairement à l'oxymore, ce terme ne contient pas deux éléments contradictoires accolés l'un à l'autre (il ne s'agit pas du « soleil noir de Hongrie » évoqué au début de *La Rabbia*) mais, comme le souligne Georges Didi-Huberman, la dualité est introduite par la préposition « *ab* » qui insuffle un mouvement de va-et-vient, qui rend présente et absente à la fois, qui active la « gioia » en la ravissant. La contradiction est présente au sein même de la préposition et oriente dans ce sens (dans ce double sens) l'ensemble du terme.

L'oxymore a également son importance dans la poétique pasolinienne : il constitue une figure de style et de rhétorique particulièrement affectée par Pasolini, s'intégrant dans sa réflexion sur la contradiction et les possibilités de mélanges. Il répond au même principe de mobilité qui confère un dynamisme à ces agencements duels. Et il n'est pas rare qu'amphibologie et oxymore se *mélagent* pour articuler différents niveaux de contradictions.

La première séquence de *La Rabbia* se révèle être un cas intéressant pour analyser ces enchevêtrements de dualités, ces mélanges amphibologiques et antithétiques. Après le prologue nucléaire (sur lequel nous reviendrons lorsque nous nous pencherons sur la séquence de Marilyn)

106 DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants : l'oeil de l'histoire 4*, Ed. de Minuit, Paris, 2012, pp. 186-187.

107 Sur la pratique et théorie de l'oxymore chez Pasolini, voir SORIN Cécile, *Mélange et pastiche*, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

l'extrait analysé, allant de 02''10''' à 12''42''', résonne avec la séquence algérienne construite sur le pastiche du poème d'Eluard¹⁰⁸, « Liberté ».

Cette séquence est orientée par le mot « liberté », dont la complexité est exposée par un double emploi possible et appliqué ici, et qui renvoie au titre du film ainsi qu'à sa duplicité : « La « rabbia », sentiment positif de résistance prend à ce moment initial, significativement, le sens négatif du sentiment réactionnaire le plus vif : « Quand vous criez avec rage et avec haine « Vive la liberté » vous ne criez pas « Vive la liberté » ! ». ¹⁰⁹ ». La rage est donc énergie révolutionnaire tant qu'elle est portée par des sentiments d'humilité, d'amour, de joie, mais peut être tournée en passion destructrice dès lors que le mépris ou la haine la motivent. Elle est présentée par Pasolini dans le *Traitement de La Rabbia* comme un attribut du poète, une qualité de son action intellectuelle, voire même la source de son esprit critique : « Les poètes, ces éternels indignés, ces champions de la rage intellectuelle, de la furie philosophique. ¹¹⁰ ».

Cette dualité de la rage déborde sur la dualité de la liberté. Deux acceptions possibles sont évoquées mais leur opposition vise à les distinguer : la liberté doit être clamée avec joie, amour et humilité, faute de quoi elle peut être confondue avec une « fausse » liberté. Celle clamée « avec mépris, rage et haine » est une liberté illusoire : « Vous, fils des fils, vous criez / avec mépris, avec rage, avec haine / vive la liberté, / donc, vous ne criez pas vive la liberté ! » ¹¹¹. ». Galvaudée, la liberté devient souffrance (« La libertà è diventata un dolore ») et tourne au slogan dont la répétition évoque la multitude des voix qui le clame (« E viva la libertà ! »).

Mais la dualité du mot est également interne et détourne ainsi la possibilité de tout manichéisme. Car la liberté, même prise comme élément positif est sans cesse évoquée de concert avec sa propre négativité. Elle est mentionnée avant tout par la voix off : « Gens de couleur, / la Tunisie vit sa libération. / Des années de misère / de labeur et d'erreur se préparent » ; « Gens de couleur, une nouvelle nation / d'Afrique est indépendante ! / Une liberté élémentaire / avec tout le chemin encore à parcourir ¹¹² ». Il en est de même pour la victoire qui, autre actualisation de la liberté, va de pair avec son coût : « La victoire coûtera de la sueur. / [...] / La victoire coûtera de la terreur. / [...] / La victoire coûtera de l'injustice ¹¹³ ». Et, si la liberté n'est pas formellement énoncée, elle se loge

108 Sur ce poème d'Eluard, voir notamment ADAM Jean-Michel, « Re-lire Liberté d'Eluard », *Littérature*, n°14, 1974.

L'effet littéraire. pp. 94-113. Disponible en ligne : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1974_num_14_2_1090

109 JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995, p. 141.

110 PASOLINI Pier Paolo, « Traitement », in *La Rage*, Nous, 2000, p. 17.

111 PASOLINI Pier Paolo, *La rage*, Nous, 2000, p. 54. Traduit par Patrizia Atzei et Benoît Casas : « Questo sapiate, figli dei figli / che gridate con disprezzo, con rabbia, con odio / « E viva la libertà / Perciò non gridate / « E viva la libertà ».

112 *Ibid.*, pp. 59-61 : « Gente di colore, la Tunisia vivè la liberazione / Si preparano anni di miseria, di labore, di errore. » ; « Gente di colore / Un'altra nazione dell'Africa è indipendente / Una libertà elementare / con tutta la strada ancora da parcorere. »

113 *Ibid.*, p. 63 : « La vittoria costera sudore / [...] / La vittoria costera terrore / [...] / La vittoria costera ingiustizia. »

néanmoins au creux de l'opposition entre le fringant « Combattre à Cuba » (« Combattere a Cuba ») et le déchirant « Mourir à Cuba » (« Morire a Cuba ») : le contraste est ici accentué par la musique, entre le chant cubain du combat et la lamentation de l'*Adagio* d'Albinoni, et s'accélère quand succède au « Mourir à Cuba » (« Morire a Cuba »), la radieuse envolée du « Joie après joie / Victoire après victoire » (« Gioia dopo gioia / Vittoria dopo vittoria¹¹⁴ »).

Pasolini situe les prémices de sa propre rage dans la période d'après-guerre qui fait l'objet du film/poème : « Il y a eu des événements qui ont marqué la fin de l'après-guerre : prenons, pour l'Italie, la mort de De Gasperi. La rage commence là, avec ces grandes, grises funérailles.¹¹⁵ ». En effet, cette période coïncidant avec les mouvements simultanés, d'une part, des luttes de libération des colonies, et d'autre part, des affrontements entre le bloc soviétique de l'est et le front capitaliste de l'ouest. Cette reconfiguration du monde qui se met en place après la guerre, expose la complexité de ce que le mot liberté peut signifier pour les uns ou les autres. Terme fracturé en soi, il est également source de fractures car il se situe dans la zone de tensions entre les intérêts de chacun. La structure même de la séquence trahit ses enchâssements de rapports de force, en reprenant la répartition duelle évoquée plus haut, sous couvert de synthèse ternaire. Ainsi, les trois parties apparentes sont en fait des réagencements d'oppositions ou de « réponses » géographiquement situées.

La première partie est structurée sur un antagonisme est/ouest, marquée, d'un côté par l'invasion de la Hongrie en 1956 par les troupes soviétiques, de l'autre par les manifestations anti-communistes françaises, italiennes et espagnoles. Sous l'apparente structure en trois parties de ce premier segment (Hongrie – Europe de l'ouest – Hongrie), on constate que la dernière partie n'est en fait qu'un retour à la première et que, par conséquent, il s'agit, en réalité, de deux parties dont l'une a été incorporée à l'autre. S'affrontent ici deux conceptions de la liberté et deux instrumentalisations de l'idée de liberté. D'une part, l'impérialisme soviétique, « libérateur » de l'occupation nazie des pays d'Europe de l'est, dont les valeurs communistes révolutionnaires¹¹⁶ ne se concrétisent plus que de concert avec un totalitarisme incompatible avec la promesse de progrès qu'elles représentaient. D'autre part, la main-mise d'un libéralisme revendicatif qui pose la liberté sans mesure ni limites comme le socle d'un progressisme incontestable. Chacun se jette la pierre de l'oppression : « Le quatre novembre, un règne de férocité, de feu et de mort s'abat sur un peuple qui

114 *Ibid.*, p. 66 ;

115 *Ibid.*, p. 17.

116 Pasolini adhère encore à ce moment-là aux valeurs du Parti Communiste et ce, malgré ses problèmes personnels avec le Parti et malgré ses critiques politiques renouvelées.

réclame la liberté et le respect de la personne humaine¹¹⁷. ». La répartition antagoniste des deux blocs est accentuée par l'opposition entre la lumière diurne des images de Hongrie et l'obscurité des nuits parisiennes, de même que par le contraste entre les neiges hongroises et le feu de l'incendie du siège du PCF (souligné par la voix off qui passe de la voix du commentateur évoquant les « flammes » de l'incendie, à la voix écrite par Pasolini qui poursuit sur les neiges de Hongrie). Entre Budapest et Paris, entre ces deux noirceurs (« Noirs hivers » ou « Noire soirée » ; « Noires villes » ou « Noirs boulevards » ; « Noirs souvenirs » ou « Noirs présages » ; « Noire paix » ou « Noir vacarme¹¹⁸ »), entre ces deux fronts, se loge la liberté. L'extrait consacré à la liberté (« E viva la libertà ! ») est situé exactement entre ces deux parties.

Les scènes se déroulant à Paris introduisent un autre enchâssement des parties de la séquence. La France, dont le rayonnement en tant que pays des Droits de l'Homme et de la Révolution française est rappelée par l'évocation de la Bastille (« la borghesia francese va a la Bastille »), et dont le dépôt d'une gerbe sous l'arc de Triomphe évoque inmanquablement la figure du Général De Gaulle¹¹⁹, héros de la libération de Paris, la France est le point d'ancrage de ce segment européen auquel répond le deuxième segment, celui des colonies. De l'Afrique à l'Asie, une deuxième partie réorganise ainsi l'ensemble en une division binaire Europe/Tiers-monde, ou plutôt empires coloniaux / peuples colonisés. La question de la liberté se déplace vers une opposition Nord/Sud, mettant les peuples fraîchement libérés de l'occupation nazie face à leurs contradictions. Ainsi au noir et blanc européen (la noirceur des nuits parisiennes et la blancheur des neiges de Budapest) répond la couleur éclatante de « la nouvelle extension du monde » (« la nuova estensione del mondo »). La voix off, dominée dans la première partie par la réitération des « noirs » (« présages », « boulevards », etc.) et la forte présence de « ces années de blancheur » (« Gli anni di queste biancore »), clame désormais « Gens de couleur » (« Genti di colore »). Et déplace le problème central évoqué dans la première partie vers une autre priorité : « Un nouveau problème éclate dans le monde. Il s'appelle Couleur. / Il s'appelle Couleur, le nouvel élargissement du monde¹²⁰ ». Effectivement, le problème s'est déplacé. En témoigne le contraste entre le départ des Hongrois fuyant à pieds l'invasion des troupes soviétiques, et l'arrivée des chars israéliens qui, dans le plan

117 Voix-off de commentaire à environ 2''40''. Nous traduisons : « Il quattro novembre un regano di fero, di fuoco e di morte si abatte s'un popolo che chiede libertà e rispetto della persona umana. ».

118 PASOLINI Pier Paolo, *La rage*, Nous, 2000, pp. 52-55. Traduit par Patrizia Atzei et Benoît Casas : « Neri inverni » ou « Nera serata » ; « Nere città » ou « Neri boulevards » ; « Neri ricordi » ou « Neri presagi » ; « Nera pace » ou « Nero frastuo » ; « Nero sole » ou « nero futuro ».

119 Cette scène annonce déjà la séquence algérienne sur laquelle nous reviendrons plus tard et dont le pastiche du poème d'Eluard « Liberté » monté avec les images de défilé du Général De Gaulle fait écho à cette première séquence.

120 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2000, p. 58. Traduit par Patrizia Atzei et Benoît Casas : « Scopia un nuovo problema nel mondo, si chiama colore. / Si chiama colore, la nuova estensione del mondo »

suivant, inversent le mouvement. Les « neiges ineffaçables » (« indelebile nevi ») tranchent alors avec le sable brûlant des « Étés funèbres d'Allah » (« Funebri estati di Allah »).

Quant au dernier segment, tout en intégrant le nouveau monde face à l'ancien il fait de Cuba le pivot réorganisant l'ensemble de la séquence sur les axes cardinaux de l'affrontement Est/Ouest (en Europe d'abord mais aussi à Cuba) au milieu duquel s'invite l'antagonisme Nord/Sud. La troisième partie (Cuba) est en fait, là encore, la suite de la première partie (comme le confirme la reprise de l'*Adagio* d'Albinoni), scindée en deux par la deuxième partie (les colonies).



Figure 1

Mais enfin, plutôt que de liberté, c'est de libération qu'il est question dans cet extrait. La libération des peuples passe par le soulèvement voire le renversement (Hongrie), et le combat (Cuba). Dans chacun des cas (Hongrie, Afrique/Asie et Cuba) deux types d'agents sont mis en scène pour exposer les frottements duels qui sous-tendent ces mouvements de libération. Et dans tous les cas, ces deux agents sont marqués par l'opposition entre, d'un côté la foule, le peuple, et de l'autre, l'individu, la figure singulière.

En Hongrie, le *renversement* (voire *l'inversement*) incarne la contre-révolution qui éclate et s'enracine dans un démembrement de la tête et du corps. En effet, le tout premier segment est traversé d'images réactualisant les unes après les autres le même motif dissociant le visage du corps, effaçant le visage, remplaçant le visage, retournant le visage. Ainsi la toute première image est celle d'un corps *à la renverse*, dont le visage, brouillé par l'obscurité, est remplacé par un portrait de Staline, souligné par le cadre de la photo tenue par le défunt, image brandie en lieu et place de son propre visage. Ce mort anonyme, dont l'identité est masquée par un visage qui n'en est

plus un, qui n'est plus qu'un symbole, fait écho au jeune soldat qui clôt le premier segment par son magnifique regard (face caméra). Ce regard qui est remplacé (ou qui contemple, dans un champ/contre-champ artificiel) par le « noir soleil de Hongrie » (« Nero sole di Ungeria ») : le visage de marbre de Staline, la tête décapitée d'une statue, entourée de corps dressés dont les visages, rendus invisibles par la surexposition à la lumière, lui laissent le monopole. Le regard vide de Staline tranche avec l'intensité de celui du soldat anonyme et c'est l'articulation de ces deux images (l'une animée, l'autre fixe) qui constitue l'image finale de ce segment.



Figure 2



Figure 3

Entre l'ouverture (fixe) et la fin (en mouvement) de ce segment, sont intégrées des images de corps pendus, dans un sens ou dans l'autre, par les pieds ou par le cou. La première photo de pendu est filmée par un travelling allant de haut en bas, et associe le visage d'un spectateur de la scène (situé au niveau des pieds du pendu) à celui du corps retourné, dont le visage se situe au niveau des pieds du témoin. Un peu plus loin, la photo d'un corps suspendu par le cou, dont le visage brouillé domine par sa hauteur la foule des visages éclairés qui contemplant le cadavre. Plus loin, une multitude de portraits de Staline, comme autant de feuilles volantes et de visages de papier, ces têtes encadrées sont jetées au feu. Puis de nouveau la photo d'un homme pendu par les pieds et un travelling de la caméra souligne là encore la position inversée du corps en plongeant chercher le visage qui nous est ravi.



Figure 4



Figure 5

Cette insistance sur le visage de Staline est d'abord liée à la destruction appuyée des symboles (drapeaux, fresques, uniformes, statues) : elle marque la déshumanisation d'un visage devenu « image » (voire symbole) ou du moins n'étant plus incarné. Mais surtout elle s'intègre dans la tension mise en scène entre les multitudes et l'individuel, l'anonyme et l'identifié, les peuples et leurs dirigeants, opposition qui traverse toute cette première partie. Elle est accentuée, dans la séquence européenne, par l'alternance entre les images de foules qui étouffent les rues de Paris, de Rome, de Madrid et celles des ministres, politiciens et autres responsables religieux (parfois nommés). La séquence dans les diverses colonies d'Afrique et d'Asie est, quant à elle, construite sur le motif récurrent de l'opposition entre les images de foules, d'une part : dansantes en Inde, battant des mains en Tunisie et de femmes assises au Tanganyika ; et de leaders acclamés, d'autre part. Face aux multitudes anonymes se distinguent Lumumba, Nehru, Nasser, ainsi que des portraits de Gandhi. Les défilés militaires prolongent la longue marche des défilés de chars qui relient la Hongrie à Cuba et, face à eux, se dresse la chaîne des enfants qui tracent « la nouvelle extension du monde » (« la nuova estensione del mondo »). À Cuba sont renvoyés dos à dos le combat et la mort,

de la réitération du « Combattre à Cuba » (« Combattere a Cuba ») à celle du « Mourir à Cuba » (« Morire a Cuba »), par les images de guerre (bombardements et combattants) et celles de deuil national (défilés mortuaires et femmes éplorées). Et, entre le peuple et les images de Fidel Castro, le long inventaire du coût de la victoire¹²¹ se noue avec la galerie de portraits des combattants. Mais la combinaison du « Gens de couleur » (« Gente di colore ») clamé avec les images de foules et de défilés militaires, revient clore l'extrait analysé en rappelant la victoire finale. Cette même combinaison victorieuse, déjà présente dans la séquence des colonies, sera reprise (toujours au son du « Gente di colore ») lorsque sera évoquée la guerre d'Algérie.

L'activité dialectique du langage

Ce goût du mélange est également au cœur de la pensée et théorie du langage de Pasolini. La première référence, affichée et revendiquée, qui constitue le point d'ancrage de ce postulat, est le poète italien Dante Alighieri, que Pasolini cite et pastiche tout au long de sa vie.

Les citations de *La Divine Comédie* sont présentes dans les films de Pasolini du tout premier d'entre eux au dernier. En effet, de la célèbre inscription des portes de l'Enfer (« Vous qui entrez ici, abandonnez tout espoir ») prononcée par une des prostituées d'*Accattone*, à la construction en trois cercles de *Salò*, les renvois explicites sont nombreux et ce dans toute l'œuvre de Pasolini¹²². Il en est de même dans son œuvre littéraire, notamment avec le formidable exemple du pastiche en prose de *La Divine Comédie*, ce projet inachevé commencé en 1963 et intitulé *La Divine Mimésis* :

Vers quarante ans, je m'aperçus que je me trouvais à un moment très obscur de ma vie. Quoi que je fisse dans la « Forêt » de la réalité de 1963, année où j'étais arrivé, absurdement impréparé à cette exclusion de la vie des autres qui est la répétition de la sienne propre, il y avait une sensation d'obscurité¹²³.¹²⁴

121 « La vittoria costera sudore / I nemici sono fra gli stessi fratelli / La vittoria costera terrore / I fratelli attaccati al terrore antico / La vittoria costera ingiustizia / I fratelli, nella loro ferocia, innocenti. » (« La victoire coûtera de la sueur. / Les ennemis sont même parmi nos frères. / La victoire coûtera de la terreur. / Les frères captifs de la terreur antique. / La victoire coûtera de l'injustice. / Les frères, dans leur férocité, innocents. », PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2000, p. 63)

122 Pour une analyse plus approfondie des références à Dante dans *Accattone*, voir JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 2005, pp. 61-69.

123 Extrait de l'incipit de *La Divine Mimésis*, cité par Hervé JOUBERT-LAURENCIN dans *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, *Ibid.*, pp. 16-17.

124 Extrait à comparer au célèbre début de *La Divine Comédie* : « Au milieu du chemin de notre vie/je me retrouvai par une forêt obscure/car la voie droite était perdue./Ah dire ce qu'elle était est chose dure/cette forêt féroce et âpre et forte/qui ranime la peur dans la pensée ! » (traduction de Jacqueline Risset, éditions GF Flammarion).

La liste des exemples qui traversent son œuvre est longue et ne pourrait prétendre à aucune exhaustivité. Cependant, il convient de se pencher plus précisément sur l'importance accordée par Pasolini à Dante. Il lui consacre plusieurs études d'*Empirismo eretico* et en fait un des fondements de sa réflexion sur la langue et la littérature italiennes. C'est à partir de cette pratique composite de la langue, qui poursuit un réalisme fondé sur l'hybridation linguistique, que Pasolini élabore certaines notions clés de sa pensée : notamment celle du pastiche.

Profondément hétérogène, la langue de Dante tire sa force d'évocation de ce mélange linguistique. Il lui faut chercher la forme la plus proche de la réalité de ses personnages, quitte à bouleverser les habitudes linguistiques, mais aussi le bon goût de la norme. Le réalisme passe par une transgression dont les caractéristiques principales sont la variété des emprunts et un mélange stylistique détonnant dans lequel peuvent se côtoyer des formes élevées et d'autres réputées vulgaires. Si Auerbach ne fait pas mention du pastiche, on peut toutefois trouver de grandes similitudes entre ce qui caractérise le pastiche comme mélange d'emprunts stylistiques et la langue de Dante.¹²⁵

Comme souligné par Cécile Sorin dans cet extrait, le « plurilinguisme de Dante » est la première caractéristique sur laquelle se penche Pasolini. Il pointe les différences linguistiques qui se mêlent dans le texte de Dante et qui témoignent de la coexistence dans ce même texte d'univers linguistiques différents, c'est-à-dire ceux des personnages : « Ce qui signifie, de la part de Dante, une pénétration, une « mimésis » totale de la psychologie et des pratiques sociales de ses personnages. Et par conséquent, une contamination entre sa propre langue et la leur.¹²⁶ ». Ce qui témoigne d'une fine connaissance de la part de Dante *des langues* de son temps, et qui pose les bases de la possibilité d'un discours indirect libre qui ne serait pas pensé que sur un plan grammatical.

Ce mélange des styles renvoie à l'« écriture magmatique », expression utilisée par Erich Auerbach pour qualifier l'écriture de Dante et reprise par Pasolini pour qualifier son propre style, comme lors de cet entretien avec Jean Duflot :

Jean Duflot : Quand vous qualifiez votre style cinématographique de « pastiche », faites-vous allusion aux influences que vous avez subies avant le tournage d'*Accattone* ?

Pier Paolo Pasolini : Je veux dire par là que mon style est éclectique ; qu'il se compose d'éléments, de matériaux empruntés à divers secteurs de la culture : emprunts aux dialectes, poésies populaires, musiques populaires ou classiques, références à l'art pictural, architectural, ... aux sciences humaines...

125 SORIN Cécile, *Pasolini, Pastiche et mélange*, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 59.

126 PASOLINI Pier Paolo, « La volonté de Dante d'être poète », in *L'expérience hérétique*, Payot, 1976, p. 66.

Je n'ai pas la prétention de créer et d'imposer un style. Ce qui crée le magma stylistique, chez moi, c'est une sorte de ferveur, de passion qui me pousse à m'emparer de tout matériau, de toute forme qui me paraît nécessaire à l'économie d'un film. De plus, je sais que l'on peut retrouver dans mes films la marque de Dreyer, de Mizoguchi ou de Chaplin...¹²⁷.

Pasolini souligne l'importance de la variété des éléments retenus à la composition d'une écriture qu'il qualifie d'« éclectique » et qui ne lui serait pas propre ou originale. Ces éléments sont à la fois issus de disciplines différentes (musique, poésie, art pictural ou architectural) et proviennent également de l'influence d'autres styles associés les uns aux autres (les styles de Dreyer, Mizoguchi ou encore Chaplin). Son goût pour le mélange des styles est le point de départ de son intérêt pour le pastiche, notion qui évoluera par la suite vers ses réflexions sur le discours indirect libre, et qui se développe dans le contexte des recherches sémiologiques des années 1950-1960. Elle progresse également au contact de ses lectures de Gramsci, ce qui l'amène à approfondir la question du rapport entre l'auteur et le personnage, notamment lorsque ce rapport est marqué par des divergences sociales importantes.

En effet, Pasolini identifie une kyrielle de dichotomies qui multiplient les acceptions de la « double nature » du poème de Dante : il se divise ainsi entre son « point de vue théologique » et son « point d'observation sociologique », entre son « registre rapide » et son « registre lent », entre sa « réalité figurative » et sa « réalité allégorique », entre le « Dante narrateur » et le « Dante personnage » et, enfin, entre la « langue de la prose » et la « langue de la poésie »¹²⁸. Parmi cette série d'oppositions qui sous-tendent le texte, l'une d'entre elle, évoquée par Cécile Sorin dans l'extrait cité plus haut, est ancrée dans une tension entre « des formes élevées » et « d'autres réputées vulgaires ». En effet, le magma stylistique dantesque repose sur le développement de la « conscience sociale », « sans laquelle l'élargissement plurilinguiste n'aurait été que purement quantitatif ou purement expressif.¹²⁹ ». Le contraste entre le « haut » et le « bas » (auquel Pasolini se refuse de réduire le texte de Dante mais qui attire tout de même son attention), l'alliance faisant trancher le divin ; et le vulgaire, constitue un des éléments de l'écriture dantesque qui sont repris par Pasolini et intégrés à sa réflexion sur le pastiche. La tension entre des univers culturels et linguistiques différents, ceux de l'auteur et du personnage, doit être accentuée et marquer ainsi le conflit entre l'appartenance sociale de l'un et de l'autre. L'exemple le plus célèbre de ce procédé de pastiche étant celui de l'usage de la musique dans *Accattone* : l'emploi de la musique de Bach lors

127 DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Ed. Pierre Belfond, 1970, pp. 118-119.

128 *Ibid.*, p. 70.

129 *Ibid.*, p. 68.

de la rixe entre Accattone et son beau-frère trahit la présence de l'auteur et son regard sur l'action du personnage. Il apparaît évident que cette référence culturelle n'est pas celle du personnage mais correspond à ce que Pasolini a voulu souligner dans cette scène relevant pour lui du « sacré ». On en trouve également des exemples dans sa pratique littéraire qui assimile des éléments de la culture populaire (un dialecte ou un parler argotique, des références littéraires régionales¹³⁰) à des éléments de la culture personnelle de Pasolini¹³¹. Ce goût du mélange s'articule donc, là encore, dans le cadre d'une dynamique d'opposition duelle, et relie ses réflexions sur le langage à sa pratique cinématographique.

L'influence de Dante¹³², alors considéré comme le poète de la réalité¹³³, s'étend sur une grande partie des auteurs italiens des années 1950. Sa redécouverte dans la période d'après-guerre est liée au succès des travaux de Gianfranco Contini et d'Erich Auerbach, dont les textes côtoient la résurgence de questionnements sur la possibilité d'une langue nationale italienne.

Dans son ouvrage *Pasolini after Dante*¹³⁴, Emanuela Patti mentionne une interview radiophonique de Pasolini datant de 1965 et intitulée « Dante e i poeti contemporanei ». Elle rappelle que, dans cette interview, Pasolini fait des études de Contini sur Dante l'origine du réalisme ambitionné par les auteurs des années 1950, c'est-à-dire un réalisme avant tout plurilinguiste. En effet, la particularité hétérogène de la langue de Dante est soulignée par Pasolini dans son texte « La volontà di Dante a essere poeta¹³⁵ », lorsqu'il oppose la pratique de l'auteur de *La Divine Comédie* à celle de Pétrarque :

Le succès récent de Dante, fondé sur une inspiration hétéronome et rationaliste, et sur une vision réaliste de la société – qui produit le plurilinguisme – s'avère être le fruit d'un examen plutôt partiel. En réalité, tous les vers de Dante (à l'exception, probablement, des rares vers mythologiques, impossibles à amalgamer, et des vers écrits selon certaines règles bizarres de l'ars dictandi) sont, au fond, constitués d'une matière infiniment pure : beaucoup plus « élevés » que ceux de Pétrarque (dont « l'élection » était, répétons-le, littéraire : c'est-à-dire due à une régression vers le vernaculaire littéraire du Dolce Stil Novo,

130 Il convient ici de rappeler que Pasolini s'est longuement penché sur les cultures et langues populaires et dialectales : en témoignent les anthologies réalisées dans les années 1950, dédiées aux poésies régionales du XIX^{ème} siècle, à la poésie populaire italienne et aux chants de prisonniers.

131 C'est le cas notamment dans son roman *Ragazzi*, Buchet Chastel, 1958, réédition U.G.E., 1982 (traduction de Claude Henry).

132 Il serait laborieux d'énoncer ici toutes les références à Dante dans l'œuvre et les propos de Pasolini. On se bornera à rappeler l'un des derniers « documents » poétiques publiés par Pasolini, dont le titre évocateur est significatif de cette influence : PASOLINI Pier Paolo, *La divine mimésis*, Flammarion, 1980 (traduction de Danièle Sallenave).

133 Expression attribuée à Emanuela Patti mais renforcée par l'intérêt d'Auerbach pour Dante dans son étude sur la représentation du réel en littérature.

134 PATTI Emanuela, *Pasolini after Dante : The « Divine Mimesis » and the politics of representation*, Legenda, 2016.

135 « La volonté de Dante d'être poète », in PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, pp. 109-120.

linguistiquement homologue à celui d'une société féodale précommunautaire, ou d'une société noble naissante) [...].

L'opposition du plurilinguisme de Dante et du monolinguisme de Pétrarque était, au moins dans la « petite compagnie », entièrement ou partiellement fausse. Il faudrait plutôt opposer un monolinguisme à l'autre. Un monolinguisme choisi et sélectif (Pétrarque) à un monolinguisme tonal (Dante). Un monolinguisme dû à l'itération infinie d'une attitude intérieure et d'un rapport avec une réalité cristallisée (Pétrarque), à un monolinguisme dû à une équidistance parfaitement invariable d'une attitude intérieure et d'un rapport avec la réalité, si diverse qu'elle soit (Dante). Un monolinguisme comme soliloque éternellement homogène (Pétrarque), à un monolinguisme qui homologue sans cesse les fictions de dialogue les plus diverses. Pour une certaine critique marxiste italienne, voulant distinguer poésie et poésie, il faudrait repartir à zéro¹³⁶.

On remarque dans cet extrait que l'opposition entre un plurilinguisme dantesque et le monolinguisme de Pétrarque, est davantage nuancée par Pasolini que ce que peut en dire « la petite compagnie » dont il critique l'interprétation trop « rigide¹³⁷ ». De fait, il souligne l'appartenance de Dante à un contexte culturel et linguistique bien différent et dont la richesse est associable à celle de sa langue, « en vertu de ce que nous pouvons appeler la loi de l'homologie¹³⁸ ». Il insiste sur le fait que « la vision du monde suscitée chez Dante par son monde social particulier, était la vision d'un monde analytique, traversé par diverses frontières socio-politiques, et donc linguistiques, contradictoires¹³⁹ » et diffère, en cela, profondément, du monolithisme médiéval (dont il rapproche Pétrarque et le Stil Novo). C'est donc pour lui une forte exposition à la richesse du réel qui explique (du moins en partie) la richesse linguistique de Dante.

136 PASOLINI Pier Paolo, « La volontà di Dante a essere poeta », in *Empirismo eretico*, *ibid* cité, pp. 119-120. Nous traduisons : « La recente fortuna di Dante, fondata sulla ispirazione eteronoma e razionalistica, e sulla visione realistica della società – che produce il plurilinguismo – si rivela dovuta a un esame alquanto parziale. In realtà tutti i versi di Dante (eccettuati, probabilmente, i rari e inamalgamabili versi mitologici, e i versi scritti secondo certe regole bizzarre dell'ars dictandi), sono, nel profondo, fatti di un materiale infinitamente puro : molto più « eletti » di quelli del Petrarca (la cui « elezione » era, ripetiamo, letteraria : dovuta cioè a un regresso al volgare letterario del Dolce Stil Novo, linguisticamente omologo a una società feudale pre-comunale, o a una nascente società signorile) ; [...].

La contrapposizione di plurilinguismo dantesco a monolinguisimo petrarchesco era, almeno nella « compagnia piccola », errata, o parzialmente errata. Se mai c'è da contrapporre monolinguisimo a monolinguisimo : un monolinguisimo eletto e selettivo (Petrarca) e un monolinguisimo tonale (Dante) ; un monolinguisimo dovuto all'iterazione infinita del proprio atteggiamento interiore e del proprio rapporto con una realtà cristallizzata (Petrarca) e un monolinguisimo dovuto a un'equidistanza perfettamente invariabile dal proprio rapporto con la realtà, per quanto varia questa sia (Dante) ; un monolinguisimo come soliloquio eternamente omogeneo (Petrarca), a un monolinguisimo che omologa incessantemente le più diverse finzioni di dialogo (Dante). Ossia per certa critica marxista italiana, che voleva distinguere poesia da poesia, tutto sarebbe da ricominciare da capo. »

137 *Ibid* cité, p. 111.

138 *Ibid* cité, p. 111.

139 *Ibid* cité, p. 111.

L'opposition qu'il privilégie entre les deux auteurs, ne se situe pas tant entre un monolinguisme et un plurilinguisme, mais au niveau de la richesse d'hétérogénéité de ces monolinguismes. C'est, en effet, la capacité de Dante à intégrer les voix de ses personnages et à créer un tissu de ces subjectivités, tout en s'assurant une juste position de distance vis-à-vis du réel, qui fait sa qualité et le distingue d'un monologue qui ne connaît d'autre réalité que la sienne propre : « un monolinguisme comme soliloque éternellement homogène (Pétrarque), à un monolinguisme qui homologue sans cesse les fictions de dialogue les plus diverses. ». C'est finalement la différence de rapport au réel et à sa diversité, que pointe Pasolini. Outre la capacité de perception de la complexité du réel, la présence d'une « conscience sociologique », et donc d'une certaine distance critique vis-à-vis du réel, est absolument nécessaire pour assurer la possibilité du Discours Indirect Libre :

Chaque fois qu'il y a présence ou possibilité, dans une œuvre, de discours indirect libre, cela signifie qu'il y a là au moins une vague « conscience sociologique » possible, même s'il est inconcevable de revivre la parole d'autrui, linguistiquement, sans en avoir objectivé, non seulement la psychologie, mais aussi la condition sociale particulière : celle qui produit les différences linguistiques. Or, chez Dante, il y a la possibilité d'une présence du discours indirect libre : et elle n'est possible que si l'on accepte l'usage du discours indirect libre au-delà d'une manière qui ne soit strictement grammaticale¹⁴⁰.

Cette « conscience sociologique » est la condition *sine qua non* permettant une connaissance suffisamment fine, indispensable à la recreation de discours autres. Pasolini insiste sur l'impossibilité de « revivre » le discours d'autrui sans avoir établi au préalable les particularités de son expérience sociale et donc des caractéristiques linguistiques qui en découlent. À cette position analytique de Dante vis-à-vis du réel s'ajoute la place qu'il occupe dans le discours et qui constitue l'autre particularité de son monolinguisme bigarré. En effet, c'est à la fois en tant qu'auteur et en tant que personnage qu'il intervient dans le discours. Ce qui nourrit la caractéristique de ce monolinguisme qui tient à « une équidistance parfaitement invariable d'une attitude intérieure et d'un rapport avec la réalité ». Il s'agit d'une pratique qui assume un point de vue n'excluant pas pour autant toute forme d'altérité. Le tissu des subjectivités créé ne masque pas (de manière illusoire) la présence de l'auteur, au contraire, elle noue des relations en constituant un système

140 PASOLINI Pier Paolo, « La volontà di Dante a essere poeta », in *Empirismo eretico*, Garzanti, p. 109. Nous traduisons : « Ogni volta che c'è la presenza o la possibilità, in un'opera, del Discorso Libero Indiretto, ciò significa che, ivi, si ha almebo una vaga, possibile « coscienza sociologica », se è inconcepibile rivivere un discorso altrui, linguisticamente, senza averne oggettivato, oltre che la psicologia, anche la particolare condizione sociale : quale che produce le diversità linguistiche. Ora, in Dante c'è la presenza, potenziale, del Discorso Libero Indiretto : e non è potenziale, se si accipisce l'uso del Libero Indiretto, in modo non strettamente grammaticale. »

dynamique entre l'auteur et les personnages. Le sujet de l'écriture est marqué sans pour autant que cela implique une exclusion du réel, dominé par une acception du sujet comme entité close et figée. Il ne s'agit donc pas de « l'*itération* infinie d'une attitude intérieure et d'un rapport avec une réalité cristallisée », mais d'une composition active fondée sur l'interpénétration des mélanges. C'est à cela que tient la « mimèsis totale » de Dante et le réalisme ambitionné par les auteurs contemporains de Pasolini.

Cette analyse de la mimèsis dantesque par Pasolini est révélatrice de l'importance que prend, dans ses réflexions sur la poésie, l'articulation entre le langage et le réel. Dans le contexte littéraire des années 1950-1960 que nous avons évoqué plus haut, Pasolini se distingue par l'intégration de questions culturelles et politiques, héritées de ses lectures de Gramsci¹⁴¹, aux réflexions sur le réalisme dantesque. Le monolinguisme composite (dont nous avons rappelé la condition, émise par Pasolini, d'une « conscience sociale ») est donc noué à la question (alors très répandue) d'une culture nationale populaire. Cette association amène Pasolini à déplacer le problème vers un plan linguistique et donc à accorder un projet d'*imitation* du réel avec celui d'*imitation* des parlers.

L'attention accordée par Pasolini à la variété des langues italiennes est particulièrement évidente dans le texte « Nouvelles questions linguistiques » qui ouvre *Empirismo eretico* avec une première section « Langue ». Cet article lie l'expansion d'un langage technocratique, axé sur les éléments communicatifs de la grammaire italienne au mépris de ses éléments expressifs, au recul de la *koinè* italienne et des dynamiques langagières qu'elle impliquait. A partir d'une analyse historique de la littérature italienne du XIX^{ème} siècle aux années 1950, Pasolini analyse les mobilités de langage des auteurs italiens de cette période, autour du point centrifuge que constitue alors la *koinè* italienne, c'est-à-dire ce qu'il appelle « l'italien moyen » (lui-même intrinsèquement double). Il identifie ainsi une circulation linguistique répartie sur deux niveaux, au-dessus et en-dessous de ce point de référence, à partir d'un mouvement « en ligne serpentine » qui comprend diverses variantes. Cette *koinè* italienne est elle-même double, d'une « sainte dualité » (« una santissima dualità »), mais ce sont surtout les recherches plurilinguistiques, dialectales et expérimentales de ces auteurs, qui intéressent Pasolini. D'autant qu'il arrive à la conclusion qu'une profonde modification est en train de s'opérer et qui va à l'encontre de cette activité perpétuelle. Tandis que la *koinè* s'efface progressivement au profit d'une langue technocratique diffusée par la nouvelle classe dominante, Pasolini note également une profonde modification des phénomènes langagiers qui caractérisaient

141 Dont les *Cahiers* sont publiés en 1948-1951. Sur les liens intellectuels entre Gramsci et Pasolini, voir notamment BUCI-GLUCKSMANN Christine, « Pasolini, Gramsci : lecture d'une marginalité », in MACCIOCCHI Maria Antonietta (dirigé par), *Pasolini*, Grasset, 1980.

jusqu'alors l'histoire de la langue italienne. En effet, si jusqu'aux années 1950 la langue réagissait à l'arrivée de nouvelles caractéristiques par adoption cumulative, enrichissant ainsi perpétuellement de nouvelles stratifications son patrimoine grammatical et lexical, elle tend désormais vers une unification centrée sur la toute dernière stratification intervenue. Au lieu de s'aligner aux autres et de se conformer dans son rôle de sous-langue parmi d'autres, la langue « techno-scientifique » qui commence à se développer, se pose alors comme synthèse fédératrice des autres. Face à la pluralité langagière qui allait grandissante depuis des siècles s'impose brutalement une réduction simplificatrice menée par une nouvelle ambition d'hégémonie langagière¹⁴². Ce que Pasolini appellera plus tard un génocide culturel commence par une synthétisation de la langue, et va de paire avec un nivellement du réel.

Car à la richesse de la langue correspond la richesse de la réalité. La caractéristique de ce dernier qui intéresse Pasolini en premier lieu est son abondance de disparités. Il revendique cette bigarrure contre une uniformisation grandissante (dont il déplorera l'étendue quelques années plus tard). L'absence de sensibilité de cette nouvelle bourgeoisie à la pluralité qui fait la matière de la réalité, conditionne le rapport qu'elle entretient avec elle. C'est cela qui est à l'origine du projet de *La rabbia*, comme le rappelle Roberto Chiesi dans son *Introduction* :

La rage devait être « un acte d'indignation contre l'irréalité du monde bourgeois et l'irresponsabilité historique qui s'ensuit. Pour documenter la présence d'un monde qui, à l'opposé du monde bourgeois, possède profondément la réalité. La réalité, c'est-à-dire un amour véritable pour la tradition que seule la révolution peut donner. ». ¹⁴³

Face à l'action, qualifiée de raciste par Pasolini, de nivellement des diversités culturelles et linguistiques opérées par la nouvelle classe dominante, il défend la mise en valeur de ces hétérogénéités. À l'horreur de la massification et de la standardisation (n'admettant pas de différence), Pasolini oppose la conscience que « l'unique couleur de l'homme / est dans la joie de se confronter à sa propre obscurité¹⁴⁴ ». Il fait l'éloge du « conflit » contre la « pacification mondiale », « cette normalisation qui est consécration du pouvoir et du conformisme¹⁴⁵ ».

142 Ce tournant est identifié par Pasolini comme coïncidant avec le remplacement d'une bourgeoisie de type paléo-industriel et commercial par une bourgeoisie néocapitaliste. Cette dernière parviendrait, selon lui, à accéder à cette hégémonie tandis que l'ancienne bourgeoisie ne sera jamais parvenue à mener un projet identitaire d'envergure nationale, et donc d'instaurer une langue nationale italienne. La *koinè* de ces classes bourgeoises se trouve ainsi remplacée par la langue technique de cette nouvelle classe dominante.

143 CHIESI Roberto, « Introduction », *La rage*, Nous, 2014, p. 7.

144 PASOLINI Pier Paolo, *La rage*, Nous, 2014, p. 61.

145 PASOLINI Pier Paolo, « Traitement », in *La Rage*, *Ibid.*, p. 19.

Ce constat le conduit invariablement à conclure à l'impossibilité de poursuivre un réalisme dantesque fondé sur une bigarrure désormais caduque. Suite à cela, sa production (qu'elle soit littéraire, cinématographique ou autre) connaît elle-même un tournant majeur.

L'idée de mélange est donc intrinsèquement liée pour Pasolini aux questionnements sur le réel et aux problèmes de représentation qu'il se pose alors¹⁴⁶. Comme le souligne Cécile Sorin, : « Le réalisme passe par une transgression dont les caractéristiques principales sont la variété des emprunts et un mélange stylistique détonnant dans lequel peuvent se côtoyer des formes élevées et d'autres réputées vulgaires [...]»¹⁴⁷. L'exemple de son emploi de la musique est, là encore, tout à fait représentatif de sa pratique du mélange. Pasolini lui-même revient sur le mélange des styles musicaux dans *Œdipe roi*, lors de ses entretiens avec Jean Duflot, précisant qu'ils « contribuent à rompre la convention du soulignement musical, dans la plupart des films réalistes commerciaux¹⁴⁸. » ; « Dans ce cas-là, la musique se fait intemporelle et augmente le mystère indéfinissable du mythe. ».

L'importance accordée à la bigarrure, à l'hétérogénéité, tient également au refus d'un certain naturalisme :

Jean Duflot : Est-ce la peur du naturalisme qui vous pousse à doubler intégralement vos films ?

Pier Paolo Pasolini : Le doublage, en déformant la voix, en altérant les correspondances qui relient le timbre, les intonations, les inflexions d'une voix à un visage, à un type de comportements, confère un nouveau mystère au film. Sans compter que, très souvent, si vous voulez obtenir un rapport déterminé entre son et image, un rapport de valeurs précises, vous êtes contraint de changer une voix. Cela dit, j'aime élaborer une voix, la combiner à tous les autres éléments d'une physionomie, d'un comportement. Amalgamer... C'est toujours mon penchant pour le pastiche, sans doute ! Et... le refus du naturel¹⁴⁹.

Les réflexions de Pasolini sur la relation verticale entre l'auteur et son personnage, est directement héritée de ses lectures d'Antonio Gramsci. La variété même de ses pratiques est révélatrice de la portée dynamique de cette méthode. En effet, Giuseppe Zigaina insiste sur l'importance de cette approche multidisciplinaire propre à Pasolini pour l'élaboration de son système de pensée et de création :

146 Sur cette question, voir notamment HOUBA Pascal, « Transhumaniser et organiser les multitudes », *Multitudes*, 2004/4 (no 18), p. 143-147. DOI : 10.3917/mult.018.0143. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-4-page-143.htm>

147 SORIN Cécile, *Pasolini, pastiche et mélange*, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 59.

148 DUFLLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Ed. Pierre Belfond, 1970, p. 117.

149 DUFLLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Ed. Pierre Belfond, 1970, p. 119.

Mais lorsque Pasolini en arrive à déclarer en termes explicites : « Le signe sous lequel je travaille toujours est la contamination », il ne s'agit pas non plus, à mon sens, de la contamination classique, gaddienne, c'est-à-dire exclusivement littéraire, mais d'une notion radicalement nouvelle.

Sa quête du nouveau ressenti comme une nécessité (véritable obsession, nous l'avons vu) m'amène à penser qu'il songeait à une contamination dont l'objectif dernier resterait littéraire, mais qu'il aurait recours, pour y parvenir, à des stratégies très nombreuses infiniment plus vastes.

[...]

En étendant son travail à différents domaines, autrement dit en passant fébrilement de la poésie au roman, de la critique littéraire au cinéma, puis à la linguistique, à la sémiologie, à la peinture, au théâtre, à la politique, bref, en passant d'un langage à l'autre, il acquiert peu à peu sur le plan pratique (c'est-à-dire le plan de la technique et de l'expression) des possibilités nouvelles et insoupçonnées de recoupements, de superpositions, de « calques », d'assemblages, de « points de repère », d'emprunts, de glissements « ambigus » à des niveaux différents et parallèles... au point que la nécessité de coordonner, de vérifier et donc de rationaliser ses intuitions constamment nouvelles, se transforme en une véritable obsession.¹⁵⁰

Cette pratique de mélange est donc également symptomatique des pratiques interdisciplinaires de Pasolini. C'est sur les dynamiques hétérogènes qu'il fonde son processus de création. Mais ce qui ressort, comme le souligne Giuseppe Zigaina dans l'extrait cité plus haut, c'est la finalité littéraire (et même poétique) de sa démarche. La circulation entre les pratiques reste celle d'un poète.

150 ZIGAINA Giuseppe, *Pasolini et la mort*, Ramsay, 1995, pp. 48-49.

Conclusion suspendue...

Pasolini imprègne ainsi sa conception du langage de ce « goût du mélange » qui conditionne l'ensemble de ses activités et de sa pensée. Ce principe organisationnel est sous-tendu par un système dialectique « amphibologique » dont l'agencement duel s'oppose à la trinité de la synthèse. *La Rage* témoigne de manière très flagrante de ces différentes dynamiques et de la manière dont elles portent les œuvres de Pasolini.

Cette pratique d'une « écriture magmatique », menée notamment à travers le recours au pastiche, découle d'une forte influence de Dante et de son réalisme. Le continu perçu par Pasolini entre la réalité et le langage apparaît ainsi déjà à travers ce principe cardinal et fondateur pour le poète italien. Continu et mélange brouillent alors les limites catégorielles sans exclure la possibilité d'une activité dialectique et poétique.

Se pose alors la question de l'élément moteur de ce mouvement dialectique qui réagence sans cesse la multiplicité des composantes s'offrant à lui.

Chapitre II. Le montage, principe poétique et dialectique

Les contaminations langagières de la raison et du sentiment

Ce que nous retenons donc en premier lieu de ce goût du mélange caractéristique de l'œuvre de Pasolini, c'est que l'organisation duelle cardinale de sa pratique langagière induit une conception du double comme pensée de l'un. Ainsi donc, les polarités mises en tension dans une dynamique dialectique, constituent les deux faces d'une même pièce. Elles sont certes renforcées dans leur opposition pour permettre de penser la complexité de l'ensemble mais elles ont aussi pour vocation d'assembler ce qui se rejoint. Ce double mouvement d'écartement et d'accouplement de pôles opposés, fonde la dynamique critique de Pasolini. Elle oriente ainsi le mouvement de sa pensée vers une critique des catégories traditionnelles qu'il utilise en tant que telles. Son approche est dualiste mais pas binaire.

Nous retenons également que sa pratique de mélange dynamique des hétérogénéités est ce qui fonde sa conception du langage. Cette modalité particulière d'organisation concerne cependant l'ensemble de ses activités et la généralisation de ce procédé conforte l'idée (revendiquée par Pasolini lui-même) selon laquelle il envisage chacune de ses pratiques en tant qu'écrivain, et même en tant que poète. Dans cette perspective, sa conception du langage est donc déterminante car elle orienterait alors la manière d'aborder chacune de ses œuvres. Pasolini multiplie les techniques tout au long de sa vie (du roman au cinéma, en passant par le théâtre et la critique, etc.) mais c'est toujours dans une perspective littéraire qu'il varie ses moyens de production. Ainsi, lorsqu'il envisage la création d'un nouveau genre cinématographique, celui d'un « essai-poème », par le remontage d'images d'archives d'actualités cinématographiques, on ne peut que considérer qu'il s'agit là encore d'une façon pour lui d'allier à un projet de cinéma des problématiques littéraires. D'autant que la réalisation de *La Rabbia* est presque contemporaine de ses réflexions sur la langue écrite du cinéma, qui seront publiées très peu de temps après dans son ouvrage *Empirismo eretico*. La pratique d'organisation dynamique d'hétérogénéités est liée, dans sa perspective, à une pratique langagière et implique donc d'appréhender *La Rabbia* comme une pratique langagière réactualisée par de nouveaux moyens. L'outil de création langagière est désormais le montage d'images d'archives mais la pratique reste la même. C'est en tant qu'acte de langage qu'il faut donc envisager cette œuvre. Et d'un langage pensé comme organisation mobile des disparités.

D'autre part, nous avons vu précédemment que son usage de l'oxymore et son penchant pour l'amphibologie sont révélatrices de ce que les oppositions assemblées ne le sont que pour mettre en évidence leur consubstantialité. C'est donc ainsi qu'il convient d'envisager la nomination de ce nouveau genre cinématographique ambitionné par Pasolini avec *La Rabbia*. Ce projet repose sur l'association de deux polarités, usuellement distinctes voire antinomiques, que représentent la poésie et l'essai. Cette opposition repose traditionnellement sur une conception de l'essai comme lieu de la raison, de la pensée¹⁵¹, et de la poésie comme expression des sentiments. Si ces acceptions sont liées à une situation historique ancrée depuis plusieurs siècles, et ne constituent donc pas des vérités éternelles essentiellement constitutives de la poésie et de l'essai, force est de constater que Pasolini les manipule ici justement pour cette opposition historiquement assise. De même qu'il ne croit pas à une vraie opposition entre prose et poésie, Pasolini ne croit pas à une essence de l'essai ni du poème. Mais le rattachement temporaire de certaines définitions, aux sphères traditionnellement opposées de la raison et de l'émotion (et par là de l'esprit et du corps, c'est-à-dire d'un « haut » et d'un « bas » dans la culture judéo-chrétienne qui est celle de Pasolini) lui permet de manipuler ces éléments de la manière qu'il préfère c'est-à-dire en tant que contraires. Mais, comme nous l'avons vu précédemment, les contraires pasoliniens sont indissociables et constitutifs l'un de l'autre. Écarter deux éléments revient à les rapprocher ou à reconnaître leur consubstantialité. Le montage des deux termes, au moyen du (-) qui les relie l'un à l'autre, constitue davantage une contamination qu'une réelle différenciation.

La tentative de créer une œuvre qui serait un essai-poème apparaît ainsi comme une façon pour lui de signifier qu'essai et poésie peuvent être confrontés dans leur définition traditionnelle les renvoyant respectivement aux sphères de la pensée et de l'émotion, mais sont indissociables. C'est-à-dire que l'esprit et la chair peuvent s'opposer mais sont indissociables. Et si l'on poursuit cette logique pour s'interroger sur un film de montage, d'images et de voix, on en vient également à la conclusion que le langage et l'image sont autant source de conflit dialectique qu'ils peuvent être indissociables. Le projet de *La Rabbia* est en cela révélateur de la conception de la poésie qu'est celle de Pasolini à ce moment-là, c'est-à-dire une pratique langagière particulière (non pas l'emploi d'un langage poétique) qui ne dissocie pas émotion et pensée. L'*essai-poème* est en réalité une œuvre poétique qui contient les deux sphères évoquées par sa nomination. L'un ne chasse pas l'autre.

151 Comme le rappelle Marielle Macé dans *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France au xx^{ème} siècle*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2006 : « l'essai, défini comme « la rencontre d'une idée, d'un grand esprit, et d'une écriture »^[iv], s'est offert comme une écriture légitime de la pensée, un discours de savoir non assujetti, à l'épistémologie décrochée ».

Le souci de renouer entre la pensée et le langage et, plus largement, de revendiquer par là une pensée autre que la pensée positiviste qui domine le monde du savoir, est présent dans le monde littéraire au moins depuis le XIX^{ème} siècle. L'essai littéraire peut se revendiquer d'un glorieux ancêtre ayant posé l'importance et la complexité du sujet de la pensée, en la personne de Michel de Montaigne. Mais le problème se pose autrement avec le développement d'une pensée rationaliste et cartésienne. Dans un contexte de crise des Lumières et de l'ambition de rationalité qu'elles revendiquent, Goethe incarne la possibilité de dépasser les catégorisations induites par celles-ci¹⁵² en assumant une double position de poète et de savant. L'historien de l'art Georges Didi-Huberman met en évidence la double portée de sa théorie de l'imagination qu'il considère également comme une théorie du savoir visant à répondre par une « critique des sens » à la *critique de la raison* de Kant¹⁵³. Car il ne s'agit pas pour lui de corroborer l'idée selon laquelle la science et les disciplines spéculatives peuvent par leur exactitude pallier aux manquements de l'activité artistique dominée par sa passion des phénomènes, des apparences condamnées par la doxa positiviste. À la dialectique hégélienne fondée sur un principe de synthèse (c'est-à-dire la fusion du multiple dans l'Universel), Goethe oppose la multiplicité des phénomènes qui valorisent justement la singularité de chaque cas et assoit une dialectique par montage de ces hétérogénéités. Cette dynamique des « constellations » riposte face au principe de connaissance par classification. Le concept même de « phénomène originaire » implique une contradiction interne, une bigarrure intrinsèque des phénomènes qui ne peuvent être considérés comme s'incarnant dans une unicité première.

Le savoir repose alors sur une double acception des singularités (c'est-à-dire de la multiplicité des phénomènes) et des configurations (les connexions et affinités entre ces phénomènes). Les « rapports intimes et secrets entre les choses » sous-tendent ainsi une philosophie des « lignes de suture » et des « points de jonction ». La pensée est portée par un sujet dont la capacité d'expérience va de paire avec une capacité d'invention et d'imagination qui rapprochent Goethe d'Aristote via le terme de *phantasia* : il s'inscrit dans l'idée que l'image est nécessaire à toute pensée, même conceptuelle. En témoigne sa pratique et théorie de la connaissance par le dessin.

La place de l'essai dans le monde littéraire change totalement au XX^{ème} siècle. S'il est un phénomène notable, c'est celui que Marielle Macé nomme, dans son article « L'Essai littéraire, devant le temps¹⁵⁴ », « l'institution de l'essai comme genre littéraire ». Elle revient ainsi sur ce

152 Il est finalement assez ironique de constater que la séparation des sphères de la pensée et de la littérature est la conséquence d'une dynamique rationaliste portée par des auteurs qui assumaient justement la double activité de philosophe et d'écrivain.

153 DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire t.3*, Les Éditions de minuit, 2011.

154 MACÉ Marielle, « L'Essai littéraire, devant le temps », article disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/narratologie.499>.

moment particulier de l'histoire littéraire où l'essai connaît un développement sans précédent. Une « urgence nouvelle » due à une volonté de réappropriation de la pensée par le champ littéraire qui se gardait de la rhétorique depuis bien longtemps. En effet, les cartes ont été rebattues et la réorganisation des champs disciplinaires entraîne une concurrence entre les sciences dures (mises à l'honneur pour leur prétendue plus grande exactitude), les sciences sociales et les Humanités classiques. L'autonomie et l'isolement de l'espace littéraire accompagnent ses contentieux avec le « discours savant », creusant un peu plus l'écart perçu entre la pensée et l'écrit. C'est donc pour combler ce fossé grandissant qu'une réappropriation de la sphère de la connaissance est mise au centre des préoccupations littéraires, notamment par des auteurs tels que Péguy, Sartre, Gide, Blanchot, Valéry et Barthes. Ainsi, les limites entre littérature et critique littéraire sont de plus en plus poreuses, et ces expansions donnent lieu à une nouvelle figure d'auteur, nommée par Roland Barthes « écrivain-écrivain », qui fait fusionner la sphère littéraire et sa réflexion sur elle-même.

Cette double dimension critique et poétique est rendue possible par la concomitance de différentes tendances : d'un côté le monde littéraire français et le souci stylistique de certains (notamment Mallarmé, Proust, Valéry et Bataille) qui les encourage à une plus grande attention à certaines figures de rhétorique ; de l'autre le courant formaliste russe et les cercles linguistiques de Moscou, de Prague et de Copenhague, dont les recherches des années 1920 et 1930 creusent un peu plus les sillons de fonctionnalités du langage. La poétique isolée rejoint un penchant rhétorique et cet alliage nourrit ainsi les productions littéraires de l'époque : « Notre littérature actuelle est tout entière rhétorique, puisqu'elle est à la fois littérature et discours sur la littérature¹⁵⁵ ».

Dans ce contexte, François Dosse rappelle l'importance que prend la figure de l'oxymore chez les structuralistes¹⁵⁶. Non seulement pour ce qu'elle permet d'articulation entre le champ du poétique et celui de la rhétorique. Mais également parce que l'accès à un statut de discours scientifique est alors ambitionné au moyen d'une esthétisation du discours des sciences sociales. Sa spécificité et sa crédibilité scientifique tiendraient à une formalisation qui, en asseyant la domination du signe sur le sens, induirait ainsi la suppression d'un jugement de valeur, soit l'effacement de tout engagement éthique ou politique. L'emploi de l'oxymore, loin de son usage par Pasolini (que nous avons analysé précédemment), rend possible ici le rapprochement avec le modèle formel du discours scientifique. La mise en coprésence avec son contraire pour toute allégation n'a pas ici de portée dialectique, mais tend à son annulation dans l'instant même où elle est affirmée. La moindre exposition est simultanément retenue. Le discours est alors vidé de toute valeur, de tout contenu, de tout engagement. Ne reste plus que la forme.

155 GENETTE Gérard, *Figures III*, p.41, cité par DOSSE François, in « Oxymore, soleil noir du structuralisme », *Espace temps*, 1991, p. 140.

156 DOSSE François, « Oxymore, soleil noir du structuralisme », *Espace temps*, 1991, pp. 129-143.

Cette contradiction interne relève davantage d'une fuite en avant vers un degré zéro, qui domine la majorité des domaines d'action des sciences sociales et humaines, que d'une dynamique de pensée par mise en tension des polarités. Cette inclinaison vers une éclipse de tout subjectivisme (proche de l'idée d'« écriture blanche ») induit également une éviction de l'historicité du discours. C'est la négation plus que la collision qui fondent cet emploi de l'oxymore, et c'est là que loge le nœud révolutionnaire de l'écriture selon Barthes, pour qui il ne s'agit plus de *déconstruire* mais de *transgresser*. Et la transgression se fera par la négation du discours par le discours : « Présenter l'objet à détruire et en même temps le nier¹⁵⁷ ». Pour illustrer cela, François Dosse revient sur le cas de Jacques Derrida qui, selon lui, incarne au mieux cet emploi de l'oxymore comme *effacement* du discours. Il loge justement cette annulation dans le mouvement croisé de construction et de déconstruction qui fonde sa notion de déconstruction : « Construire pour détruire / détruire pour construire : c'est la tâche qu'il assigne à ce qu'il présente en 1967 comme une science nouvelle : De la Grammatologie¹⁵⁸. ». François Dosse substitue alors à la pensée dialectique, une pensée paralogique, « celle qui revient à affirmer que A est A et n'est pas A¹⁵⁹ ». Il fait alors de ce discours esthétisé, imprégné d'aspirations scientistes, le pivot fictionnel de cette littérature du XX^{ème} siècle en crise : « Alors que les proclamations des structuralistes ne sont que théoriques, scientifiques, épistémologiques, mais on peut se demander s'ils n'ont pas écrit le vrai roman de la mort du roman classique¹⁶⁰. »

C'est dans ce XX^{ème} siècle porté comme temps de l'essai et marqué par une crise de la culture des Lumières, que Pasolini envisage cette nouvelle forme cinématographique ambitionnée pour *La Rabbia*. L'époque est favorable à l'acception d'un écart entre la sphère de la pensée d'un côté, et celle du sensible de l'autre. Pasolini manipule cet espacement, non pas pour une annulation des polarités mises en jeu, mais dans une démarche dialectique, celle qui fonde sa conception du langage et qui constitue chez lui le principe organisationnel de toute pratique. L'essai-poème, comme nouveau genre, réactualise son goût du mélange. Dans l'acception pasolinienne, les sphères mises en tension sont accentuées dans leurs différences et donc renforcées dans leurs particularités. Chacune s'en trouve, non pas annihilée mais exacerbée.

En cela, mais également pour ce qu'elle convoque de mélange dialectique d'images et de langage, sa démarche est à rapprocher de celle d'Aby Warburg, dont l'atlas Mnémosyne est analysé par Georges Didi-Huberman justement dans cette perspective. C'est en tant que « poème visuel »

157 Citation par DOSSE François, in « Oxymore, soleil noir du structuralisme », *Espace temps*, 1991, p. 140.

158 DOSSE François, *Ibid*, p. 141.

159 DOSSE François, *Ibid*, p. 143.

160 DOSSE François, *Ibid*, p. 132.

articulant les formes sensibles du savoir, que le projet titanesque de l'historien de l'art est présenté dans *Atlas ou le gai savoir inquiet*, troisième tome de *L'œil de l'histoire*¹⁶¹. Le socle mouvant de cette œuvre repose sur une notion centrale, théorisée à de multiples reprises par Georges Didi-Huberman et ce, dans de nombreux ouvrages : la notion de *montage*. Ce qui nous ramène à Pasolini qui, avec *La Rabbia*, pratique pour l'unique fois de sa vie le film de montage, de remontage d'images d'archives mises à sa disposition par le producteur Gastone Ferranti. Cette notion est issue d'une pratique concrète propre au cinéma et se trouve pourtant exportée vers d'autres horizons quand ses possibilités conceptuelles se développent au fil des pages. Elle sert notamment la construction de ponts entre le cinéma et la littérature, pour ses potentialités langagières sur lesquelles nous reviendrons. En témoignent les théories engagées par le réalisateur et théoricien soviétique, Sergueï Eisenstein¹⁶². Ce dernier présente une œuvre largement comparatiste et étend sa réflexion sur le montage aux autres arts, notamment à la littérature et à la poésie¹⁶³.

La première chose à relever est la permanente oscillation qui traverse tous les travaux (même les plus contradictoires) du cinéaste¹⁶⁴. De ses écrits des années 1920 (dominés par la notion de *conflit*, et par la tension entre la manipulation émotionnelle du spectateur et la production de sens par le film) à ceux des années 1930 (davantage axés sur la question de la signification dans l'image), l'évolution de sa pensée est perpétuellement tiraillée entre la sphère de l'intellect et celle de l'émotionnel. Cette hésitation est particulièrement flagrante dans ses réflexions sur la notion de montage, qui se balancent entre une métaphore musicale (art de l'émotion) et le modèle du langage (construction rationnelle). Eisenstein est pris entre d'une part, son intérêt pour l'affect et le choc émotionnel que suscite le film chez le spectateur (et les possibilités de manipulation que cela induit) et, d'autre part, les possibilités de conceptualisation, l'outil de rationalisation et de pensée, que constitue ce nouveau médium. La manipulation par l'émotion et l'émancipation des masses par l'élévation de la pensée. Il s'inscrit effectivement, par sa formation intellectuelle, dans une tradition

161 DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Minuit, 2011.

162 L'historien de l'art George Didi-Huberman, dans le cadre de son travail sur la notion de montage, a engagé une recherche sur le réalisateur soviétique. Voir notamment : DIDI-HUBERMAN Georges, « Pathos et Praxis : Eisenstein contre Barthes », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, en ligne : <http://journals.openedition.org/1895/4522> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4522>

163 Voir ALBERA François et KLEIMAN Naoum (texte établi par), *Eisenstein le mouvement de l'art*, Les éditions du cerf, 1986. Ce recueil présente des textes d'études d'Eisenstein portant notamment sur la littérature, la poésie, le conte, la musique et la danse. L'ouvrage de François Albera sur les rapports d'Eisenstein et du constructivisme russe met également en évidence les questionnements du réalisateur en lien avec l'avant-garde poétique russe, de même qu'avec le futurisme italien : ALBERA François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, L'Age d'homme, Lausanne, 1990. Les liens du cinéaste avec le formalisme russe sont également abordés par Barthélémy Amengual dans son ouvrage *Que viva Eisenstein !*, L'Age d'homme, Lausanne, 1980, p.479-511, de même que les réflexions du réalisateur sur les liens entre langage, écriture et montage (pp. 397- 425).

164 Sur la notion de montage chez Eisenstein, voir AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, éditions Images Modernes, 2005.

classique, considérant la supériorité de l'intellect sur la chair, mais son adhésion philosophique au marxisme l'enjoint à considérer autrement la matière. Cette tension est également remarquable au sein même des comparaisons employées. Ainsi, la métaphore musicale est traversée par le fantasme de la possibilité d'une notation précise, presque mathématique, d'éléments abstraits sources de bouleversements émotionnels. Toute la palette des nuances rythmiques, tonales, dynamiques, etc., peut être répertoriée, classée, intégrée à un système de règles fixes et de codes permettant de désigner et de rationaliser la charge émotionnelle du medium. C'est donc, là encore, ce fantasme de l'équilibre entre la sensation et l'intellectualisation, qui rejaillit dans cette volonté de coder les vecteurs d'émotion du film.

Mais il en va de même lorsque le langage devient pour le jeune cinéma le modèle d'organisation des matériaux qui le constituent. C'est alors la tension entre la matière de l'image, son impact sensible direct, et la conceptualisation rendue possible par l'articulation, le montage des images, qui actualise ce conflit producteur de sens. Car il s'agit bien là d'une tension dialectique pour Eisenstein qui stimule ses réflexions sur le montage. L'image est traditionnellement conçue, depuis le mythe de la caverne de Platon, comme source d'illusion se mettant au travers d'une « connaissance véritable ». C'est-à-dire, dans le cas de la conception platonicienne, qu'elle constitue un mur opaque et sensible se dressant contre le monde des Idées et empêchant ainsi d'y accéder. Cette tradition exclue donc d'emblée l'image de la sphère de la pensée. Dans son célèbre texte « Hors-cadre », Eisenstein fonde alors la possibilité d'une émulsion intellectuelle sur l'ordonnancement des images et ce, à partir du modèle du hiéroglyphe, c'est-à-dire dans une perspective de composition dialectique. C'est en analysant le fonctionnement de la signification dans les hiéroglyphes qu'Eisenstein envisage l'expérimentation du même procédé de montage au cinéma. Vider l'image de sa puissance de représentation est alors indispensable pour atteindre le niveau d'abstraction et de précision du concept. La signification ne tient alors plus à l'image seule mais à la chaîne de montage dans laquelle elle est intégrée. L'autonomisation du processus signifiant, par rapport au matériau premier, est fondamentale.

La tension se tient alors entre les deux pôles possibles du langage cinématographique : « figuratif par la manière » et « signifiant par destination ». Le concept n'est pas *symbolisé* par une image (d'où l'importance de l'évidement de sa signification) mais produit par la collision, le choc des plans. Le processus dialectique induit par cette pratique du montage est la seule source de production d'un sens et doit viser pour cela une autonomisation vis-à-vis du matériau initial.

C'est cette activité dialectique de mise en tension d'éléments divers au sein d'un processus dynamique, qui intéresse Georges Didi-Huberman lorsqu'il analyse l'atlas *Mnemosyne* créé par Aby

Warburg. L'historien de l'art revient sur la production d'une connaissance dialectique de la culture occidentale qu'il identifie comme une réponse, par la mise en chaîne dynamique de la matière sensible que constituent les images, à la pensée rationaliste. Là encore la notion de montage est centrale pour assurer la portée dialectique de l'assemblage de cette multiplicité. L'atlas fait virevolter les oppositions dualistes traditionnelles héritées du monde classique (la raison et l'imagination, la vérité et la folie, etc.) en un ensemble mouvant qualifié de « grand poème visuel » par Didi-Huberman.

Le règne de l'image poétique

On constate donc que la notion de montage est conjointement associée à une potentialité dialectique et poétique. Elle est considérée comme vecteur de pensée, mais également associée à une dynamique d'imagination qui en fait un outil de poéticité, notamment depuis le XIX^{ème} siècle. Les trajectoires parallèles de ces deux usages possibles de la notion se rejoignent dans le projet d'union des sphères intellectuelle et sensible, et la notion de montage devient ainsi, dans la compréhension qu'en a Georges Didi-Huberman, le point de jonction de ces deux polarités.

La portée dialectique de la notion de montage tient à deux éléments fondamentaux. Il s'agit, d'une part, de l'activité permanente, du mouvement induit par la notion ; et, d'autre part, de l'importance du conflit. L'accent porté sur la dynamique permanente comme condition de la puissance de pensée de la notion de montage, est flagrant dans l'analyse que fait Georges Didi-Huberman du *Bilderatlas* de Warburg. Il met en évidence l'importance de la variation, de l'activité dynamique empêchant toute fixité et enlisement d'une réflexion qui est ainsi perpétuellement relancée.

Le projet du *Bilderatlas*, par son dispositif de *table de montage*, indéfiniment modifiable – par l'entremise des pinces mobiles avec lesquelles il accrochait ses images et de la succession des prises de vue photographiques par lesquelles il documentait chaque configuration obtenue – lui permettait de toujours remettre en jeu, de multiplier, d'affiner ou de faire bifurquer ses intuitions relatives à la grande *surdétermination des images*¹⁶⁵.

Didi-Huberman fait de la table de montage le « lieu privilégié » permettant une activité permanente de réagencement et de reconfiguration, amenant à repenser sans cesse, faire et défaire

165 DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire t.3*, Les Éditions de minuit, 2011, p. 60.

pour mieux refaire. Relancer les dés à chaque nouvel assemblage de sorte que le déplacement incessant amène à chaque fois de nouvelles perspectives. La table de montage s'oppose en cela à la définition que donnait Furetière du tableau de peinture : « Tableau, moment d'arrêt d'une scène créant une unité visuelle (...) »¹⁶⁶. L'*immobilisation temporelle* du tableau de l'âge classique tranche avec le mouvement persistant des montages d'images warburgiens. Cette constante circulation est la clé de voûte permettant la « mise en état de variation continue »¹⁶⁷ des variations. Didi-Huberman nourrit son propos en ancrant ce modèle dans un ensemble allant de la notion d'*hétérotopie* (empruntée à Borgès) à celle de *plateau* (développée par Deleuze et Guattari). L'instabilité et l'inachèvement de l'Atlas Mnémosyne sont perçus comme les paramètres garants de sa potentialité de réflexion.

Chez Eisenstein, c'est davantage la notion de *conflit* qui fonde la potentialité dialectique du montage. Il convient de rappeler d'abord que le réalisateur et théoricien est contemporain d'une redécouverte de certains textes marxistes, plus précisément axés sur les questions philosophiques qui sous-tendent le matérialisme dialectique¹⁶⁸. Quelle que soit l'orientation que prend sa recherche, des années 1920 aux années 1940, qu'elle semble se diriger vers une « résolution » avec le développement du concept d'*unité*, ou qu'elle insiste sur l'importance de l'écartement des contraires, elle garde pour idée centrale l'importance du *choc* dans le procédé de montage et de surgissement de la pensée. Le *conflit* est le point déterminant qui distingue sa démarche de celle d'autres théoriciens du montage qui lui sont contemporains, notamment Poudovkine, Koulechov et Vertov. Face à un montage pensé comme un alignement des plans et des idées, énonçant ainsi une pensée déclinée par addition linéaire des plans, et conservant ainsi l'identité et l'intégrité des constituants, Eisenstein défend l'importance de la collision et de la mise en tension des fragments. « Brique par brique, dit-il, ceux-ci alignent les plans comme des signes « énonçant » fragment par fragment la pensée ; dans la collision, au contraire, la pensée « surgit du choc de deux données »¹⁶⁹. » Le dissensus avec Vertov porte sur la différence avancée entre le *choc* et la *corrélation* : cette dernière est tendue par une dynamique unitaire ambitionnant de former un ensemble où les écarts sont lissés, les intervalles réduits, pour faciliter l'émergence de l'idée centrale du film ; la pratique conflictuelle d'Eisenstein accentue au contraire l'écart entre les plans, renforce la rupture perçue comme condition au développement du processus signifiant. La

166 Furetière cité par DIDI-HUBERMAN Georges, *Ibid.*, p. 60.

167 *Ibid.*, p. 71.

168 Jacques Aumont rappelle ainsi, dans *Montage Eisenstein*, la publication en 1935 de la première traduction russe de *Dialectique de la nature*, ainsi que celle, en 1929, des *Carnets philosophiques* de Lénine. (AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, Images modernes, 2008, p. 90)

169 ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Le texte divisé : essai sur l'écriture filmique*, Presses Universitaires de France, 1981, p. 38.

signification n'est pas envisagée par alignement mais par surgissement, de concert avec l'émergence de la pensée par la collision. L'idée d'une richesse de la pensée annexée sur la variété des éléments mis en tension conduit Eisenstein à une classification vertigineuse des possibilités de conflit offertes par le cinéma. Le frottement des formes s'incarne dans le choc des plans, des volumes, des masses, des lumières, des espaces, des corps... Et mène à une véritable taxinomie des conflits « à l'intérieur du cadre » ou entre deux plans, entre l'objet filmé et son espace, etc¹⁷⁰. La multiplicité des éléments convoqués par le film ouvre à une importante variété des oppositions possibles. La tentation de l'unité est davantage développée dans des textes plus tardifs, mais elle est toujours abordée du point de vue d'une conception du conflit universel qui est centrale dans la pensée dialectique et compose justement avec l'acceptation d'une contradiction interne des éléments du monde. La discordance est donc toujours présente, même lorsque l'on cherche à la dépasser.

Parallèlement à ces considérations sur la puissance dialectique du montage, on remarque également la récurrence d'une qualité poétique associée à cette notion. La dimension poétique du montage est perceptible à travers l'accent mis sur la puissance d'imagination mise en oeuvre dans l'activité de montage. C'est l'élément sur lequel Georges Didi-Huberman attire l'attention dans son analyse de l'Atlas Mnémosyne de Warburg, dont le procédé de montage qu'il convoque est défini par la force d'imagination qu'il nécessite. C'est là le vecteur de cette « connaissance traversière » permettant le déplacement de la pensée mais ouvrant également à la possibilité de déceler de nouveaux « rapports intimes et secrets », de « nouvelles correspondances et analogies ». L'association des éléments du monde ne suit plus uniquement un raisonnement « logique » d'accouplement des ressemblances, mais revendique justement l'originalité des liens établis par l'imagination entre des entités considérées rationnellement comme étrangères l'une à l'autre, voire antithétiques. L'imagination fait alors preuve d'une vertu « poétique puisqu'elle décompose toute la création et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau¹⁷¹. ». C'est une conception de la poésie mettant l'accent sur la subjectivité du poète qui est ici convoquée par Georges Didi-Huberman. Il oppose ainsi à une perception *objective* du monde, une vision personnelle trouvant sa source au cœur de l'intimité considérée comme la plus vraie et la plus secrète, l'âme (c'est-à-dire le lieu traditionnellement perçu comme la manifestation la plus pure de notre individualité). Le processus de recréation met ainsi en évidence une révision de l'ordre du monde, qui ne répondrait

170 Voir AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, *Ibid.* cité plus haut.

171 DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Éd. de Minuit, 2011, p. 78.

alors plus à un principe d'enchaînement ou d'association logique, mais qui serait remodelé selon le principe de la sensibilité personnelle du poète.

Cette conception s'inscrit dans une tradition poétique clairement revendiquée par la référence à Baudelaire et à ses « Correspondances ». Elle est révélatrice de la conception de la poésie qui domine en Europe depuis le XIX^{ème} siècle et depuis le développement d'une certaine idée de la modernité poétique. Le primat de l'imagination prépare le glissement vers celui de l'image. Il trouve son fondement dans la conception du *génie poétique* romantique et se prolonge paradoxalement dans les acceptions plus « artisanales » du collage avant-gardiste. Le fondement analogique de la poésie est énoncé depuis le Moyen Âge¹⁷² mais prend une dimension autre à partir de la réaction du XIX^{ème} siècle. À la logique répond l'analogique lorsque s'imposent la rêverie et l'intériorité du sujet. Ce procédé d'association d'idées, d'images ou de réalités éloignées est désormais usuellement associé à une pratique *lyrique* de la poésie et s'actualise à travers un certain nombre de figures. Que l'on procède par comparaison, allégorie, symbole, synecdoque, métonymie ou métaphore, la création d'une image (non pas littérale mais entendue comme « figure fondée sur la mise en rapport de deux réalités différentes¹⁷³ ») est indissociable de l'activité poétique. L'image est conçue comme le paramètre déterminant de poéticité. Les modalités de création varient d'une pratique à l'autre mais le principe cardinal reste le même, c'est-à-dire que la qualité, la richesse de l'image repose sur l'écart entre les pôles convoqués pour modeler l'image, sur l'originalité du rapprochement émis.

Et parmi la variété des moyens mis en œuvre pour l'élaboration de l'image, le *montage* (verbalisé par le terme de *collage*) est apparu au début du XX^{ème} siècle comme un nouvel outil de poéticité de l'œuvre littéraire. Que l'on envisage l'exemple de l'imaginisme, du futurisme ou du surréalisme, on remarque que ces mouvements, aussi distincts soient-ils, se rejoignent autour de la valeur accordée à l'image par le collage. Et l'élément faisant converger ces différentes tendances est une certaine conception de la modernité. Elle est influencée par d'autres pratiques, notamment la peinture, mais également par l'émergence de ce nouvel art perçu comme étant celui de la modernité : le cinéma. La fascination pour cet art de l'image, qui est tout à la fois un art mécanique de l'ère industrielle, entraîne un intérêt tout particulier pour le montage. La pratique mécanique de « collage » d'images visant à créer une image autre, rend possible la création d'une réalité nouvelle

172 En réalité elle est même présente chez Aristote à travers ses écrits sur la métaphore dans la *Poétique*. Mais l'assimilation systématique et exclusive du lyrisme à la poésie n'ayant pas encore frappé, les implications de ses considérations sur l'*image poétique* ne sont pas les mêmes. Sur la métaphore chez Aristote, voir la thèse de Jean-Baptiste Renault, *Théorie et esthétiques de la métaphore : la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques*, sous la direction de Jacques Aumont, Université de Paris 3 – Sorbonne nouvelle, 2013.

173 Michèle Aquien, article « Image », Dictionnaire de poétique, Le Livre de Poche, 1993, p. 156-157. Citée par Christine Dupouy, in *La question du lieu en poésie du surréalisme à nos jours*, Brill, 2006, p. 203.

par des moyens *modernes*¹⁷⁴. Les surréalistes sont sensibles à la capacité du 7^{ème} art de puiser dans le réel le plus trivial, de le décomposer et de modeler, avec des outils nouveaux et machinaux, l'image de la modernité. La perspective de manipuler des fragments « objectifs » du réel et de parvenir, par leur articulation, à une réalité supérieure (une sur-réalité), est révélatrice du fantasme de la simultanéité qui habite les surréalistes¹⁷⁵. Et, de la même manière que dans l'approche futuriste de Marinetti, il s'agit de faire éclater l'espace poétique traditionnel. La modernité poétique passe alors par une sortie des frontières littéraires assignées à la poésie. La qualité de « synthèse des arts » attribuée au cinéma effectue le projet surréaliste d'une œuvre poétique fondée sur le mélange (des arts et des genres). L'imaginaire moderniste donne alors lieu à une surenchère expérimentale visant à composer « le livre vu et entendu de l'avenir ». Le poème doit répondre à une exigence visuelle autant que verbale, c'est-à-dire qu'il doit constituer cette synthèse entre l'image et le texte¹⁷⁶.

L'exemple de *Kodak* de Cendrars, tel qu'analysé par Henri Behar dans « Débris, collage et invention poétique¹⁷⁷ », est très révélateur du type d'expérimentations alors menées (et pas uniquement par les poètes surréalistes) ainsi que des aspirations de l'époque. Avant d'en venir au cas de Cendrars, Henri Behar rappelle d'abord que la pratique du collage existe dans l'ensemble de l'histoire littéraire et n'est pas le propre du surréalisme. Il met cette pratique poétique du côté d'une perception de la création davantage pensée comme un artisanat du langage¹⁷⁸. Mais au début du XX^{ème} siècle, le rejet d'une conception de l'œuvre poétique qui se caractériserait par son originalité prend une certaine ampleur et se relève dans le développement de Behar autour d'une esthétique du recyclage des idées et des textes. Ces derniers sont abordés dans une perspective de reprise d'un *ready made*, de la même manière que l'on récupérerait des objets usés pour en faire autre chose¹⁷⁹. Il aborde la question de la propriété intellectuelle dans le cadre d'une pratique de reprise de textes, mettant ainsi en évidence l'écart flagrant avec la conception romantique du génie créateur du poète. L'activité créatrice n'est plus considérée que comme le bricolage d'images ou d'idées toutes faites,

174 On distingue ici l'idée de *modernité poétique*, représentant une tendance de la poésie depuis le XIX^{ème} siècle et caractérisée par des acceptions variables (que l'on questionnera plus loin), du *moderne*, associé au progrès technique permis par le développement de l'ère industrielle.

175 On trouve des traces de cet attrait pour la saisie immédiate d'un réel en perpétuel mouvement chez Baudelaire, comme l'analyse Laurent Guido dans *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Payot, Lausanne, 2007.

176 L'exemple le plus notoire de ces expérimentations seraient sans doute les *Calligrammes* d'Apollinaire.

177 BEHAR Henri, « Débris, collage et invention poétique », in *Littéruptures*, L'Age d'homme, 1988, p. 169-182.

178 L'emploi de ce qualificatif d'« artisanal » est intéressant en ce qu'il met en évidence l'ambiguïté de ces considérations. On a évoqué plus haut l'importance de la dimension mécanique du montage, mais la mention du caractère artisanal de la pratique de collage introduit une conception plus manuelle de cette activité d'accolement. De la machine à la main, ce qui réunit ces deux acceptions est l'idée de bricolage dans le processus de création poétique. Cette question est déterminante dans l'analyse des films et de leur potentialité poétique, comme en témoigne le cas de l'œuvre d'Agnès Varda (voir MAUFFREY Nathalie, *La cinéécriture d'Agnès-Varda : pictura et poesis*, Presses universitaires de Provence, 2021).

179 Là encore, on pense au travail d'Agnès Varda et, plus précisément, à son film documentaire *Les Glaneurs et la glaneuse*, dont l'esthétique est centrée sur cette idée de récupération des restes ou des déchets.

empruntées aux autres, et le poète s'en trouve l'humble artisan qui récupère les restes. Mais ce qui nous intéresse particulièrement dans son analyse du *Kodak* de Cendrars, c'est la tension perpétuellement reconduite qu'il décrit entre l'image et le texte. Behar présente l'œuvre comme un assemblage d'images quasi-photographiques, de *clichés* visuels, montés dans un texte littéraire qui vise à assurer une continuité entre ces fragments documentaires disparates. Il cite Jacqueline Chadourne qualifiant ce texte de « simples 'cartes postales' qui à titre documentaire énumèrent à tour de rôle les ressources de la flore aussi bien que de la faune¹⁸⁰ ». La dimension documentaire des images incorporées par le texte est soulignée par le sous-titre « Kodak-documentaire » dont Béhar dit qu'il « demande à regarder le recueil comme un film documentaire, destiné à montrer des faits enregistrés, des clichés de choses vues¹⁸¹. ». Le procédé de collage, pensé comme procédé d'unification, de mise en continuité linéaire, est ainsi associé à celui de montage par la comparaison avec le film documentaire.

Chez Cendrars, le collage s'efface au profit du montage, il s'intègre à une vision d'ensemble au lieu de s'annoncer avec fracas, comme dans les manipulations dadaïstes et surréalistes. Gagnant en cohérence, il perd sur le plan de l'irrationnel, de l'hallucination. Dominé par la volonté sélective de l'opérateur, il ferme les portes au hasard, à la merveille. S'affichant comme reproduction réaliste, il n'exprime par un retour du réel dans l'art – mouvement qu'accomplissaient des collages cubistes – puisqu'il reste fait de la même matière verbale¹⁸².

Ce postulat de Behar nous paraît discutable dans la mesure où il semble associer le montage cinématographique à une activité de mise en continuité, de lissage des matériaux dont l'écart ne doit pas ressortir avec autant d'évidence que dans le collage surréaliste. Cependant cet argument repose sur une conception du montage qui ne nous paraît pas généralisable. Si elle correspond aux théories d'un Vertov, on ne peut l'appliquer (par exemple) à celles d'Eisenstein. On retiendra cependant de ses propos le fait que, dans le cas particulier de *Kodak*, le procédé de collage ne s'exhibe pas comme dans certaines pratiques dadaïstes ou surréalistes mais que, au contraire, il cherche à disparaître tant que possible pour favoriser la fluidité et atténuer l'écart entre les éléments. Cette comparaison nous permet de comprendre à quel point la mise en évidence du procédé de collage en tant que tel constitue, pour les surréalistes, l'outil principal d'émergence du rêve et de l'hallucination, et un outil qui se veut visible. Mais l'analyse de Behar rappelle également l'intérêt

180 CHADOURNE Jacqueline, in *Blaise Cendrars poète du Cosmos*, Seghers, 1973, coll. l'Archipel, p. 174.

181 BEHAR Henri, « Débris, collage et invention poétique », in *Littéruptures*, L'Age d'homme, 1988, p. 107.

182 *Ibid.*, p. 104.

porté par les poètes de cette époque envers le cinéma et l'influence du 7^{ème} art sur leur pratique poétique :

S'efforçant d'intégrer la réalité quotidienne à l'expérience poétique, il était normal que Cendrars en vînt à faire se rejoindre le langage cinématographique et l'écriture syllabique, proposant en quelque sorte, avec *Kodak*, une écriture picturale, animée, comme le serait un album dont on fait défiler les pages à grande vitesse en le feuilletant. On sait combien il s'avouait impressionné par les innovations de Griffith, et particulièrement par *Naissance d'une nation* qui marque, aux yeux des spécialistes, la naissance du montage au cinéma. Le rythme imposé à la succession des images, au développement des épisodes, apparaît aussi bien dans *La Prose du Transsibérien* que dans *Le Panama*, avant *Kodak*¹⁸³.

On comprend mieux ce que le cinéma a pu représenter comme apport nouveau à la pratique poétique du début du XX^{ème} siècle (pour les surréalistes mais pas uniquement). Outre ce que cet extrait souligne de potentialités d'articulation d'images que recouvrent le cinéma et son principe de montage, il rappelle également celles d'intégration d'éléments de la vie moderne, à une époque de tentative de sortie des limites assignées à la poésie.

L'explosion du cadre poétique traditionnel induit également de sortir la poésie des hautes sphères spirituelles dans lesquelles elle était enfermée. Là encore, le cinéma, en sa qualité d'art populaire, semble répondre à cette exigence. La modernité poétique se fonde ainsi sur une attention particulière portée au primitif (alors confronté au *moderne*) et au trivial (opposé à la distinction du langage poétique). Ce qui la conduit, pour réussir ce mélange auquel elle aspire, à polariser très fortement les éléments qu'elle intègre. Le collage d'éléments le plus éloignés possible encourage à accentuer l'écart (par toujours si marqué) entre les opposés réunis. L'exemple flagrant de cette conception de la modernité réunissant à la fois le désir de mêler les genres, la promotion de l'image et de l'intégration du prosaïque, est le rapport des poètes surréalistes à la publicité. De même que Cendrars, qui associe la publicité au lyrisme, Apollinaire s'inscrit dans un élargissement du domaine de la poésie à la réclame. Nadja Cohen souligne dans son ouvrage sur les surréalistes et le cinéma, le rôle que la publicité joue (par opposition au journalisme) dans l'élaboration d'une poésie moderne :

Comme l'affiche, le poème va désormais mobiliser les ressources typographiques pour faire participer tous les sens à la dégustation du poème, afin d'en augmenter l'effet. C'est sans doute pour cette raison qu'Apollinaire, au début de « Zone », plaçait les affiches du côté de la « poésie », alors que les journaux

183 *Ibid.*, p.111.

restaient du côté de la « prose ». C'est ce « lyrisme visuel », à l'œuvre dans les affiches publicitaires, qui fait de la réclame un élément poétique. En proclamant la poéticité des messages publicitaires au début de « Zone », Apollinaire fait plus que lancer une boutade provocatrice, il se rattache ainsi aux déclarations subversives des manifestes futuristes et aux recherches de Picasso et de Braque¹⁸⁴.

Nadja Cohen met ainsi en évidence l'ambiguïté de la position des surréalistes face au prosaïque en poésie. Elle souligne que l'intégration de « matériaux bruts » dans le roman constitue une pratique de collage déjà répandue, ce qui n'est pas le cas (ou du moins pas de manière aussi prononcée) en poésie où ce geste constitue alors un « acte sacrilège¹⁸⁵ ». Il s'agit, par cette démarche, d'ancrer la modernité poétique dans un rejet des règles d'harmonie et d'homogénéité de la poésie romantique. L'œuvre est désormais conçue comme une entité hybride, résultat de l'élection de fragments d'un ensemble préalablement déconstruit. Sa pureté est ainsi altérée par la variété des éléments dont elle est constituée. Et son originalité ne repose plus sur la subjectivité ou l'unicité de la voix du poète lyrique mais sur l'inédit qui jaillit de l'articulation d'éléments préfabriqués. Ainsi, l'intégration du trivial induit une incorporation d'éléments de langage hétérogènes et connotés : des slogans publicitaires, des messages idéologiques, une forme du langage marquée par le registre familier ou oral, ... La bigarrure des composantes langagières tranche avec la singularité monodique du poète lyrique. Elle permet également de faire entrer le quotidien (et notamment celui de la vie moderne) dans le langage poétique.

Mais cette pratique de collage est rendue possible par une polarisation très forte des pratiques langagières : c'est parce qu'on distingue un langage dit poétique (et donc considéré comme supérieur) d'un langage prosaïque (incarné notamment par le langage journalistique ou le slogan publicitaire dont on souligne le caractère utile ou mercantile) qu'on peut envisager de les mêler dans une forme hybride. Ce montage de « l'état brut et immédiat de la parole » et du « langage essentiel » de la poésie se fonde sur un système de valeur dont l'aboutissement sera la définition par Jakobson d'une « fonction poétique du langage », c'est-à-dire d'un état particulier du langage, en poésie, où « le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion¹⁸⁶ ». L'écart entre une forme du langage, souillée de sa vulgaire fonction de communication, et une autre, distinguée par sa suffisance à elle-même, fonde cette

184 COHEN Nadja, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 51.

185 COHEN Nadja, *Ibid.*, p. 61. On soulignera cependant, pour modérer cette analyse, que l'insertion d'éléments triviaux en poésie est une pratique qu'on trouve déjà chez Lautréamont (dont se revendiquent fréquemment les poètes surréalistes) et même chez Baudelaire dont la modernité poétique se développe notamment sur la base d'une transfiguration poétique de la charogne.

186 COHEN Nadja, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 42.

pratique de collage qui nécessite une caractérisation marquée des composantes qu'elle associe. Mais cette caractérisation est ici indissociable d'une certaine hiérarchisation.

De là un véritable système des genres dans lequel poésie et journalisme s'opposent comme « l'essentiel » à l'accessoire, le pur à l'impur, l'« Idée » au « réel », le journalisme étant le paradigme de la prose la plus prosaïque qui soit¹⁸⁷.

L'ordonnement vertical est évident dans les termes choisis et perpétue une dynamique déjà présente au XIX^{ème} siècle et qui se prolonge encore aujourd'hui dans certaines définitions de la poésie. Les recherches autour de l'image poétique témoignent de la conception d'une opposition tranchée entre un langage « poétique » et un langage « prosaïque ». Cette distinction sous-tend déjà la définition de l'image par Chklovski, qui dissocie une image « pauvre », servant à penser, d'une image « riche », « originale », constituant le socle de la poésie. Par ce postulat, il accorde une potentialité d'imagerie aux deux types de langage mais la répartition qu'il établit reste une manière de considérer une hiérarchie entre des images de moindre qualité (qui seraient davantage du côté du langage) et des images supérieures (qui seraient du côté de la poésie). Donc même s'il ne refuse pas au langage « courant » l'image en la réservant à la poésie, il prépare tout de même le terrain pour une conclusion allant dans le sens d'une opposition entre langage et image. Cette confrontation semble régulièrement reconduite et réactualise ainsi l'oscillation entre ces deux pôles¹⁸⁸.

Le primat de l'image en poésie depuis la fin du XIX^{ème} siècle (c'est-à-dire depuis le symbolisme), installe donc une polarisation dans le langage. Elle réactualise les oppositions entre pensée et émotion, dans un dualisme corps/esprit toujours aussi aligné sur la distinction hiérarchisée entre une hauteur et une bassesse. Les recherches autour de la notion de montage témoignent du difficile équilibre que ses détracteurs ont cherché à trouver. Et pourtant elles nous dévoilent tout autant l'échec rendu inévitable par des démarches qui maintiennent ces catégorisations. La recherche d'une pensée par l'image, envisagée presque comme une synthèse de ce dualisme, conforte en réalité la conception métaphysique contre laquelle elle pensait se dresser. Le cas de la métaphore, figure primordiale de ce règne de l'image poétique, est révélateur de ce que ces positionnements esthétiques et politiques ont fait au langage :

187 COHEN Nadjia, *Ibid.*, p. 42.

188 L'ouvrage de Jacques Aumont intitulé *Les théories des cinéastes* est très intéressant sur ce point car on y constate comme cette hésitation traverse une grande partie de la théorisation du cinéma par ceux qui le font. Le cas particulier de Godard se détache du lot car il ne se positionne pas de manière définitive et, au contraire, l'évolution de sa pensée alterne en permanence entre l'un et l'autre. Ce que l'on note également, d'une certaine manière, chez Eisenstein, mais sans que la question soit verbalisée aussi directement que chez Godard.

Le primat de la métaphore a fait de la poésie une pensée par l'image. Cette représentation a constamment diminué la part des métaphores dans les autres modes de signifier que ceux de la poésie. Il fallait oublier que « tout le monde parle par métaphores », comme disait Aristote (*Rhét.* III, 1404 b), et qu'ainsi la métaphore, comme telle n'était pas distinctive de la poésie. [...] Le symbolisme n'a fait que systématiser ce schéma binaire, d'une pensée sans images à force d'être utilitaire, et de la poésie-image. Les futurismes, le surréalisme, ont continué ce à quoi ils pensaient s'opposer. Ils en sont l'aboutissement extrême¹⁸⁹.

Ceux-là mêmes qui souhaitaient rapprocher la poésie de la vie quotidienne seraient en réalité acteurs de leur éloignement. Meschonnic fonde son argumentation sur son analyse de l'influence d'Hegel sur le surréalisme. Il soulève l'importance de sa théorie de l'image ou plus largement de *L'Esthétique*, qui selon lui « fournit le schéma fixe de cette opposition entre la prose et la poésie » : « [la poésie] est définie « comme une représentation imagée, parce qu'elle met sous nos yeux, non l'essence abstraite, mais la réalité concrète¹⁹⁰ ». Le concret, la « forme vivante », opposés à l'« exactitude abstraite¹⁹¹ ». Alors que la prose « a pour contenu, non l'imagé, mais la signification comme telle, la représentation devenant ainsi un simple moyen d'amener le contenu à la conscience¹⁹² ». ». Ainsi l'attachement revendiqué à la matière perpétue une opposition binaire qui participe à la fois d'une prétention de clarté « objective » et d'un retour, à travers cette reprise d'Hegel par une certaine tendance de la modernité, à la *mimèsis*, c'est-à-dire à une « nature-origine¹⁹³ ». C'est là le nœud de la critique que fait Meschonnic à ce primat de l'image. Elle draine une métaphysique du langage qui participe, selon lui, de la destruction de la syntaxe et du rythme. La continuité réétablie entre le mot et la chose donne l'illusion d'un prolongement « naturel » participant d'un système de représentation plus « pur ». Avec le primat de l'image interviennent une esthétique de l'éclat, de la simultanéité, de la fragmentation. Le collage participe pleinement de cette esthétique qui étouffe toute historicité en valorisant son fantasme de l'atemporalité par « le rapprochement des lieux et des temps éloignés censés libérer de l'espace et du temps¹⁹⁴ ». ». On retrouve ainsi la tendance à prétendre accéder à l'ultime Vérité du réel qui serait dévoilée par le contact direct avec la matière de l'image.

189 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 479.

190 HEGEL, *Esthétique*, p.75, cité par Meschonnic dans MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p.481.

191 *Ibid.*, p. 80.

192 *Ibid.* p. 79.

193 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p.479.

194 *Ibid.*, p. 483.

Les mots en liberté ont mis les écritures poétiques dans la continuité fabuleuse des mots et des choses [...]. [...] On n'a pas pris la mesure de ce qu'engageait cette métaphysique du langage pour la poétique et la politique du poème. [...] On n'a pas pris garde que détruire la syntaxe, c'est détruire le rythme. Les juxtapositions, [...] en arrêtant et recommençant le sens à chaque mot ou unité lexicale, parcellarisent le rythme au point de l'annuler, par identification de la séquence rythmique et de l'unité, chaque fois recommencée indéfiniment. La vitesse (des choses) a été prise pour le rythme (du langage)¹⁹⁵).

La mise en avant de l'image encourage la distinction avec la syntaxe et la ponctuation, et par là, condamne la part du langage qui continue à y recourir. L'écart se creuse donc. Il prépare l'idée selon laquelle le rythme se situerait hors du langage, c'est-à-dire hors du langage courant, hors de ce qui n'a que fonction de communication. La « poésie-image » nourrit cette conception autotélique de la poésie qui conçoit différentes couches dans le langage et fera du rythme, pris dans son paradigme musical, une couche distincte superposée au langage courant. Et, par extension, ce postulat suppose un écart entre le rythme et le sens. C'est ce qui anime la réflexion de Meschonnic sur la manière dont le primat de l'image a desservi le développement des théories du rythme. Il identifie une tendance au morcellement de la phrase, et constate que cette suprématie, responsable selon lui d'un appauvrissement syntaxique, recouvre en Europe l'ensemble du XX^{ème} siècle, de l'imagisme anglais à l'imaginisme russe, de même que le futurisme italien et le surréalisme. Meschonnic prend ainsi l'exemple de l'imaginisme russe, en s'appuyant sur une « quasi-déclaration » :

L'image par le mot, identifié au substantif, contre le verbe : « à bas le verbe ! Vive le substantif », et par l' « agrammaticalité » (Vadim Cherchenevitch, « Briser la grammaire », 1920, p.110). Dans une autre « quasi-déclaration », de 1923 : « Il y a deux pôles : la poésie, le journal. Le premier : la culture du mot, c'est-à-dire l'imagé (obraznost), la pureté du langage, l'harmonie, l'idée. Le second : le discours barbare, c'est-à-dire la terminologie, le désordre, l'arythmicité et au lieu de l'idée : des truismes » (ibid p.120). Où on reconnaît le dualisme classique, et les truismes sur le langage ordinaire. Le rythme de l'image est, dans ce contexte, l'image du « rythme de la vie » (ibid, p.97). Ce qui est bien transposer en termes d'image, de représentation lexicale, le rythme hors du langage¹⁹⁶.

Et il en va de même, selon lui, des futuristes italiens dont la conception de la modernité poétique influence jusqu'à leurs détracteurs. Il considère les manifestes de Marinetti comme des théories de la modernité répandues même au sein de ceux qui se seraient opposés à son futurisme. Et le primat de l'image revendiqué se noue à un anti-intellectualisme vertement pointé par Meschonnic. :

195 *Ibid.* p. 487.

196 *Ibid.*, p. 484.

Dans ses manifestes techniques, Marinetti a établi une solidarité entre la destruction de la syntaxe, l'image et le primat de l'intuition contre « l'intelligence ». Cette association est capitale. Le « Manifeste technique de la littérature futuriste » de 1912 motive le « Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance » [Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes – Documents – Proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 133] par la vitesse. [...] L'image est inséparable de cette asyntaxe. [...] Extrémité asyntaxique, comble analogique, les mots en liberté sont la « délivrance des mots » (p. 137), par le hors langage qui les régit¹⁹⁷ [...]. ».

Le « primat de l'intuition » dont parle Meschonnic se noue paradoxalement à un effacement marqué du sujet. L'écriture automatique surréaliste, qui reprend cette rhétorique, valorise l'intervention minimale de la conscience dans le rapprochement au sein de l'image des réalités éloignées. La conception dominante de la métaphore est donc indissociable d'une injonction à l'arbitraire de sa composition. Ce que rappelle Jean-Baptiste Renault, citant le *Manifeste* de 1924 d'André Breton :

Pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas celle que l'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire.

La distinction avec un « langage pratique » est posée dès le début de cet extrait mais c'est surtout l'idée de « traduction » qui trahit ici ce que ce postulat induit d'une conception du langage comme d'un *code* qu'il s'agirait alors de déchiffrer avec le vulgaire langage courant pour qu'il arrive à la conscience. On remarque là une proximité avec la métaphore du hiéroglyphe chez Freud qui pense ainsi que la langue des pensées doit traduire les signes du contenu du rêve¹⁹⁸. Ce dernier est envisagé comme un rébus qu'il convient de déchiffrer pour qu'il rejoigne la conscience. Le terme de rébus induit une fragmentation du sens en unités que les reconfigurations n'altèrent pas. Cette acception se montre très éloignée de la conception meschonnicienne du rythme comme configuration

¹⁹⁷ *Ibid.* pp. 485-486.

¹⁹⁸ L'exemple du hiéroglyphe chez Freud est d'ailleurs analysé par Marie-Claire Ropars Wuilleumier dans *Le texte divisé : essai sur l'écriture filmique* pour penser la dialectique entre image et langage autour de la notion de montage.

du sens. L'absence revendiquée de préméditation est censée garantir une authenticité de l'image et fait donc le jeu de cette prétention au réel vierge de toute intervention subjective.

Pourtant cette question du réel n'est pas si tranchée d'une pratique à l'autre. C'est bien là la différence entre le dogme surréaliste et l'approche de Reverdy, dont il se recommande. Si le règne de l'image s'établit sous Reverdy et se perpétue sous les surréalistes (dont la poétique sera par la suite perçue comme indissociable de l'image), les modalités de mise en œuvre se distinguent drastiquement. Au commencement était l'image : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique¹⁹⁹. ». La célèbre formule de Reverdy est certes reprise par Breton. Et Reverdy écrit en 1948 que « Le propre du poète est de penser et de se penser par images²⁰⁰ ». Mais l'intervention, l'action du poète est déterminante pour Reverdy qui s'inscrit davantage dans une tradition romantique mêlant rêve et réalité que dans une démarche d'effacement du sujet. Il souligne l'importance de la « justesse » du rapprochement effectué, ce qui n'est sans commune mesure avec « le degré d'arbitraire le plus élevé » défendu par Breton. Il ne s'agit pas, pour Reverdy, de créer une réalité autre et supérieure à la réalité quotidienne, mais de déceler dans le réel les affinités insoupçonnées : « Ce qui intéresse Reverdy ce n'est pas d'inventer une « sur-réalité », qui se substituerait à la réalité quotidienne, mais de découvrir au sein même de celle-ci des « rapports » encore inaperçus²⁰¹. ». Ce qui constitue une manière, comme pour la théorie des correspondances baudelairiennes, de considérer qu'il n'y pas de représentation *objective* du monde. La dimension onirique et subjective de la poésie est ainsi renforcée par la mise au centre de l'image. Cette démarche suppose une émulsion entre le regard subjectif porté sur un monde qui n'existe pas en tant que tel mais en tant qu'image construite par ce regard.

La conception du sujet lyrique de Reverdy n'est pas celle de la poésie romantique mais elle reprend tout de même à son compte certaines de ses problématiques. Comme le souligne Michel Collot, Reverdy se situe sur la ligne de faille entre le lyrisme du sujet romantique et le « réalisme de l'objet », défendant par là que leur opposition n'a pas lieu d'être :

Le « lyrisme de la réalité » se tient à égale distance du subjectivisme et du réalisme. Il participe d'une redéfinition moderne du sujet et du réel, conçus non plus en termes d'identité et de substance, mais en

199 REVERDY Pierre, « L'image », Nord-Sud n°13, mars 1918.

200 REVERDY Pierre « La fonction poétique », p. 56. Cité par Christine Dupouy, in *La question du lieu en poésie du surréalisme à nos jours*, Ed. Rodopi BV., 2006, p. 208.

201 DUPOUY Christine, *La question du lieu en poésie du surréalisme à nos jours*, Ed. Rodopi BV., 2006, p. 208.

termes d'altérité et de relation. Il n'est pas l'expression d'un moi toujours identique à lui-même, mais la révélation d'une intime étrangeté²⁰² [...].

La séparation entre l'intériorité du sujet et l'extériorité (objective) du monde est récusée par l'émulsion que fait naître l'émotion poétique qui jaillit du frottement entre ces deux pôles. L'écart n'est pas conçu comme absolument imperméable car il doit au contraire permettre des passages de l'un à l'autre pour nourrir l'image poétique. Reverdy continue de penser l'échange fructueux que constitue le contact avec l'altérité, et surtout il continue de penser le monde comme l'Autre du sujet. Les objets constituent cette étrangeté nécessaire à la révélation du sujet à lui-même : le lyrisme reverdien est construit par la projection de l'un vers l'autre et de l'autre vers l'un.

S'il y a un « lyrisme de la réalité », c'est que celle-ci n'existe pas en soi, mais toujours pour un sujet, qui l'investit de ses sentiments et de ses émotions. Le réel n'est pas un objet stable, mais un « horizon » mobile²⁰³.

Il n'y a donc pas d'existence autonome de l'un sans l'autre. Cette lecture du lyrisme reverdien réfute une conception fixe et stable de l'identité qui serait essence immuable d'un être. Elle démontre également que cette conception est liée à une acception objective du monde, que ces deux définitions se nourrissent l'une l'autre et que, par conséquent, la critique de l'une induit la critique de l'autre. Le lyrisme reverdien, tel qu'analysé par Michel Collot, implique l'interaction permanente d'un sujet dynamique avec un réel aux contours non définis. Il suppose donc une critique de la distinction entre sujet et objet, entre intériorité et extériorité. La remise en question de la notion de sujet sous-tend également une critique de la *mimèsis* platonicienne. Le rapport réévalué des mots aux choses se noue à la recherche de Reverdy sur l'image poétique. Le principe hiérarchique de *comparant* et de *comparé*, pour ce qu'il réactualise de conception platonicienne de la représentation, pose problème. C'est contre cette dichotomie que s'élève Reverdy qui privilégie le *rapprochement* à la *comparaison*. Ce qui constitue pour lui une manière de fondre deux réalités en une, de privilégier une coexistence brouillant les pistes et rendant impossible la répartition en *comparant* et *comparé*. Le rejet de la *mimèsis* traditionnelle enjoint Reverdy à substituer au terme de *métaphore* celui d'*image*. C'est sur ce remplacement que repose sa revendication esthétique contre la comparaison. La métaphore suppose pour lui une implication intellectuelle trop grande,

202 COLLOT Michel, *La matière émotion*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 214.

203 *Ibid.*, p. 215.

qui annihilerait par là l'émergence de l'émotion. L'éternelle oscillation entre raison et émotion est ainsi reconduite. Mais elle se fonde sur une volonté de dépassement des écarts usuellement admis.

La poésie de Reverdy, plus que toute autre, nous impose de revoir nos catégories esthétiques et philosophiques, et notamment, de remettre en cause le dualisme qui sépare le sujet de l'objet, le langage et le réel. Le lyrisme est bien lié, pour Reverdy, à une émotion, mais celle-ci vient autant de l'extérieur que de l'intérieur [...]. [...]

Le lyrisme naît à la rencontre du moi, du monde et des mots. Le sujet en poésie ne s'exprime pas directement, mais à travers un univers, linguistique et extralinguistique, qui porte sa marque, même s'il n'est pas expressément nommé ni présent²⁰⁴.

À travers son analyse de l'œuvre de Reverdy, Michel Collot pose la nécessité de repenser l'articulation entre le sujet, le monde et les mots, au-delà des répartitions binaires. C'est dans cette perspective qu'il réinvestit une approche phénoménologique, nécessaire selon lui au dépassement des impasses de la critique formaliste. La notion de « structure d'horizon » constitue le fondement de sa réflexion, justement parce qu'elle matérialise une zone de jonction qui réintègre et réunit le sujet et le monde. Là où le formalisme et le structuralisme envisagent la poésie comme une clôture du texte sur lui-même, Collot ambitionne une nouvelle théorisation censée réévaluer la manière d'envisager la modernité poétique. Il critique une acception de cette dernière fondée sur l'idée d'une autonomie revendiquée du langage. Par une relecture de Merleau-Ponty, qu'il associe aux travaux de la psychanalyse et de la linguistique moderne, Collot envisage les polarités énoncées comme un processus dynamique. Il ne revendique pas nommément de phénomène dialectique dans cet agencement mais n'en rejette pas moins l'essentialisation des catégories usuelles.

204 *Ibid.*, p. 207.

Conclusion suspendue...

Le projet d'essai-poème mis en place par Pasolini à travers la réalisation de *La Rage* est donc revendiqué comme une activité de langage où les catégories traditionnelles sont mobilisées dans une visée dialectique rétablissant un continu entre elles. Face à un héritage positiviste opposant la sphère de la raison à celle de l'émotion, le poète italien fait de cette œuvre le lieu de théorisation d'une conception de la poésie alliant ces deux pôles.

La tradition de l'essai, confinée à une rationalité presque scientifique, se trouve ébranlée dès la fin du XVIII^{ème} notamment par l'émergence, au sein du romantisme allemand, de figures à la fois savantes et artistes (poètes ou peintres). L'oscillation entre langage et image trouve alors un certain équilibre. Mais ce dernier se trouve rompu au XX^{ème} siècle avec l'émergence de l'« essai de littérature ». Une bascule s'effectue alors de la réaffirmation de la place du sujet par le romantisme à sa disparition progressive. Le renforcement des catégories disciplinaires entraîne une dynamique d'éloignement et de cristallisation de chaque pôle. Et l'éclipse du sujet conduit alors à une éclipse du langage. Cet écartement et essentialisation des catégories diffère totalement de la pratique dialectique de Pasolini qui envisage, par la dissociation, une association des différences. La pratique filmique de l'essai-poème constitue ainsi pour lui une revendication des potentialités de pensée et d'émotion que renferme la poésie.

Ce procédé de collision des opposés apparaît, dans un premier temps, proche de la notion de montage, largement théorisée comme outil dialectique et poétique pour sa puissance intellectuelle et sensible. Ce double potentiel recouvre la possibilité d'un lien profond du montage au langage et à l'image. Le recours de Pasolini au « film de montage » semble confirmer l'hypothèse d'une mobilisation de la notion de montage dans sa pensée-activité poétique. On remarque par ailleurs une certaine proximité de la notion de rythme avec celle de montage, tenant dans les deux cas à une potentialité dynamique, à une visée d'assemblage d'éléments hétérogènes et à l'articulation des polarités (notamment des sphères de l'intellect et de l'émotion). Le montage est ainsi régulièrement convoqué en tant que force à la fois dialectique et poétique. S'il est principalement théorisé pour ses possibilités conceptuelles par le réalisateur soviétique Sergueï Eisenstein, il pénètre une tradition poétique allant des correspondances baudelairiennes aux collages surréalistes. Le montage participe ainsi de l'élaboration d'une conception de la poésie qui, de l'affirmation du sujet par le génie

romantique à son effacement par l'écriture automatique des avant-gardes, fait de l'image le paramètre premier de poéticité.

Mais la notion de montage s'inscrit visiblement dans une conception de la modernité poétique où le primat de l'image sur le langage organise la sortie de la poésie du champ littéraire et langagier. Les expérimentations poétiques procédant par « montage » briguent l'introduction du réel dans les hautes sphères de la poésie. Cependant, leur tendance à l'essentialisation des opposés les conduit à s'attacher surtout au prosaïque et, par extension, à polariser le langage entre une « langue prosaïque » et une « langue poétique ». Cette acception de la modernité poétique maintient par là un écart entre langage et image, tout en logeant la poésie dans le camp de cette dernière. Se développe alors une esthétique de l'éclat, du bref et du fragmentaire s'opposant à la syntaxe et préparant la sortie du rythme hors du langage. Les polarisations continuent alors de s'accumuler : celle du fond et de la forme, de l'intériorité et de l'extériorité du sujet, de la subjectivité et de l'objectivité. Elles forment ainsi un grand nombre de tensions traversant les réflexions sur la modernité poétique. La place des notions de montage et de rythme apparaissent au cœur de ces problématiques et, voyageant entre des théories cinématographiques et des théories littéraires, solidarisent les réflexions menées dans les deux champs disciplinaires.

Chapitre III. Le montage et le rythme face à la modernité

La fracture langagière

L'écart creusé entre les polarités qui tendent les réflexions sur la poésie (l'opposition entre une « langue poétique » et une « langue prosaïque », celle entre le sujet et le monde, ou encore entre la subjectivité trop peu rationnelle et l'objectivité sans sujet) se renforce à l'ère de la « modernité ». L'oscillation récurrente entre image et langage pèse alors du côté de l'image et nourrit la transition vers une éclipse conjointe du langage et du sujet. Mais la distance s'accroît également entre le réel et le langage. Contrairement au continu sur la base duquel Pasolini, à la suite de Dante, fonde son réalisme (poétique et cinématographique), le gouffre romantique entre le sujet et le monde s'articule à une dissociation du langage et du réel. L'effacement progressif du sujet accompagne ainsi la dissolution des potentialités du langage et ce double mouvement renforce l'hypothèse d'un lien profond entre le sujet et le langage. Leur chute conjointe apparaît symptomatique de leur solidarité. Au cœur des questionnements sur la modernité poétique, et de notre réflexion sur la place du rythme (et, par voie de conséquence, du montage) dans cette affaire, se pose, dans un premier temps, le problème du renforcement et de l'essentialisation des catégories traditionnelles.

On retient la critique énoncée par Michel Collot d'une conception de la poésie héritée de la linguistique de Jakobson qui conçoit la « fonction poétique du langage » comme séparée du langage courant. La question se pose cependant de ce qu'implique le réemploi des classifications traditionnelles. Et elle vaut pour toutes les appréhensions dialectiques induites par la notion de montage. Car même si chacun se défait de la croyance assumée en une organisation fixe et binaire du monde, et revendique un conflit ou une fusion de ces polarités, cette activité suppose un maintien de l'écart critiqué. Sans quoi pas de dialectique ni d'émotion poétique. On a déjà évoqué les procédés duels auxquels recourt Pasolini. La question se pose donc également pour lui. Si l'on prend l'exemple de *La Rabbia*, que penser d'une division de la voix off en « voix de prose » et « voix de poésie » ?

Il semblerait cependant que c'est sur ce point que l'œuvre de Pasolini se distingue. Et c'est aussi par là que le rythme n'est pas assimilable à la notion de montage. Outre les liens historiques de cette dernière avec les avant-gardes, sur lesquels nous sommes revenus, et donc une certaine conception de la modernité, on remarque qu'elle est aussi théoriquement liée à cette même conception de la modernité.

La notion de montage rejoint de manière privilégiée la modernité avant tout pour l'importance accordée au procédé de fragmentation. Il apparaît comme une étape nécessaire et *sine qua non* pour l'activité de montage, définie dans son ensemble comme le morcellement d'entités réagencées par le montage. Mais cette segmentation préalable constitue également pour la modernité un paramètre avant tout lié au contexte historique d'émergence de cette notion.

Un certain nombre de caractéristiques de la modernité semble converger vers un principe d'atomisation de ce qui constituait jusqu'alors un ensemble uni et harmonieux. Derrière la valorisation d'une pensée et écriture du discontinu, de même que dans la popularité de la forme brève au XX^{ème} siècle, Gérard Dessons décèle ce qu'il nomme la « doxa de la modernité fragmentariste²⁰⁵ ». Ce paradigme fait, selon lui, de la brièveté une extension du fragment, et revendique par son action de démantèlement un potentiel critique de l'ordre fixe et continu de l'âge classique. La parcellarisation de ce qui constituait la cohérence unifiée du monde, ambitionne ainsi une remise en question de l'ordre métaphysique. Le démontage de cette organisation fixe et harmonieuse constitue un rejet de l'esprit rationaliste qui la sous-tend et à laquelle on oppose l'éparpillement allusif et instable de l'époque moderne. Il s'agit de briser ce monde, d'échantillonner un système reposant précisément sur la solidarité entre ces différentes entités. L'activité de déconstruction de cet édifice se pose avant tout comme force critique s'opposant à la métaphysique humaniste classique. Sur les ruines de l'ancien monde doivent se réagencer de nouvelles configurations d'où ressort le caractère hétéroclite des bribes qui les composent. L'accent est mis sur l'émiettement, la brièveté ou encore l'inachèvement. L'éclatement de toute unité ou de toute linéarité doit être perceptible et constitue le fondement d'une nouvelle esthétique, herméneutique et épistémologie. Gérard Dessons situe la source de ce paradigme (esquissé dès le XIX^{ème} siècle) au cœur de l'œuvre de Maurice Blanchot :

Chez l'auteur de *L'Écriture du désastre*, le fragment est la manifestation discursive d'une pensée du discontinu, critique de la pensée humaniste fondée sur le continu comme mode constitutif de « la plénitude de l'être ». La pensée du fragmentaire met ainsi en question les trois principes qui assurent, depuis Aristote, la cohérence logique de l'analyse du monde : l'identité, la non-contradiction et le tiers exclu²⁰⁶.

205 DESSONS Gérard, *La voix juste : Essai sur le bref*, Editions Manucius, 2015, p. 19.

206 *Ibid.* p. 19.

La mise en morceaux de cette triade structurante vise notamment le démantèlement de toute forme d'essentialisation sur laquelle reposerait l'ordre métaphysique. Il s'agit de contester, par la destruction, l'assimilation supposément logique d'éléments formant une unité indivisible. C'est précisément cette réaction qu'analyse Didi-Huberman dans son ouvrage consacré à l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg²⁰⁷. Le pouvoir de l'imagination sur lequel repose l'Atlas, s'oppose ainsi aux présupposés de la raison, et la multitude morcelée qui le constitue, affirme une hétérogénéité subjective face à l'objectivité harmonieuse de l'âge classique. L'instabilité revendiquée de ces assemblages de fragments du monde vise à ne jamais permettre de stabilité et de solidarité s'installer entre ces bribes qui le composent. Les segments ne doivent pas pouvoir cicatriser et former de nouveau un tout qui ne serait alors qu'un nouvel ordre à ébranler. Cette confrontation duelle s'illustre, par exemple, dans sa référence à Goya et au combat du songe et de la raison : les Lumières ne sont plus à l'honneur et la clôture du sens qu'elles incarnent appelle à son éclatement.

Mais ce qui nous intéresse ici c'est le point de départ de Didi-huberman, qui étend le principe de fragmentation à l'image en faisant de l'Atlas « l'explosion » du tableau de l'âge classique. Il reprend ainsi la définition dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert au XVIII^{ème} siècle, instituant que le tableau constitue la « représentation d'un sujet que le peintre renferme dans un espace orné pour l'ordinaire d'un cadre ou bordure²⁰⁸ ». Puis cette définition est articulée à son évolution plus générale en « moment d'arrêt d'une scène créant une unité visuelle entre la disposition des personnages sur la scène et l'arrangement des décors de façon à ce que l'ensemble donne l'illusion de former une fresque²⁰⁹ ». Didi-Huberman souligne par là l'importance de l'unité visuelle et de l'immobilisation temporelle, qui tranchent avec la multitude émietée et la relance temporelle permanente de l'Atlas. Du tableau à la table de montage²¹⁰, il valorise la bigarrure fragmentée de l'Atlas, lui prêtant ainsi une ouverture sur le hors-champ, rendue impossible par la clôture du tableau. Les bribes amputées qui virevoltent en quête d'un nouvel agencement s'orientent aussi bien

207 DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire* 3, Éd. de Minuit, 2011.

208 *Ibid.*, p. 60.

209 *Ibid.*, p. 60.

210 Didi-huberman rappelle l'étymologie du terme *tableau* qui viendrait du terme latin *tabula*, signifiant une planche de bois et ouvrant ainsi les similitudes possibles avec tout autre activité effectuée sur une planche : « Mais le mot prestigieux de tableau, en français tout au moins, vient directement d'un mot latin extrêmement banal, *tabula*, qui veut dire une planche, simplement. Une planche à tout faire : à écrire, à compter, à jouer, à manger, à ranger, à déranger... (...) Le tableau est une œuvre, un résultat où tout a déjà été joué ; la table, elle, est un dispositif où tout pourra toujours se rejouer. Un tableau s'accroche aux cimaises d'un musée ; une table se réutilise sans cesse pour de nouveaux banquets, de nouvelles configurations. Comme dans l'amour physique où le désir constamment se rejoue, se relance, il faut, en somme, constamment remettre la table. Rien n'y est donc fixé une fois pour toutes, et tout y est à refaire – par plaisir recommencé plutôt que par châtement sisyphéen –, à y redécouvrir, à y réinventer. » DIDI-HUBERMAN, *Ibid.*, p. 60.

vers l'intérieur que vers l'extérieur de la table, accentuant ainsi la cassure du bord délimitant les contours de l'image. La destruction du « grand tableau sans faille²¹¹ » s'inscrit dans le démantèlement de l'« âge de la représentation²¹² » : « Mais on sait que toute l'entreprise foucaldienne consiste également à raconter le démontage de ce système à l'âge – qualifié de « moderne » – où le point de vue de l'histoire morcelle dramatiquement cette grande vision intemporelle et hiérarchisée des similitudes²¹³. ».

Aujourd'hui encore cette esthétique de l'image fragmentée est dominante dès lors qu'on revendique une certaine modernité qui apparaît comme l'objectif ultime de toute œuvre ambitionnant une certaine qualité artistique. Cette quête de rupture, propre aux avant-gardes qui revendiquent par là une distinction moderniste par rapport à une culture « classique » dominante, s'est en réalité fortement institutionnalisée et constitue aujourd'hui davantage la norme que l'exception. La norme à laquelle on s'oppose a été remplacée par la destruction de cette norme. Si la déconstruction de l'image²¹⁴ prédomine l'esthétique de la modernité depuis le XIX^{ème} siècle, le langage est également visé par cette atomisation des grands ensembles harmonieux. L'exemple de la poésie surréaliste soulève ses accointances avec la peinture cubiste, confirmant ainsi l'idée que cette conception de la modernité affecte tout autant les nouvelles pratiques langagières et imagièrès. Elles se réunissent autour de la volonté de mettre en morceaux le réel, dans la perspective d'un réagencement nouveau à partir des bribes ramassées du vieux monde détruit. Il ne s'agit, en effet, plus d'imiter le réel mais de le recomposer, après l'avoir désagrégé. La mise en pièce de l'esthétique classique implique ainsi un rejet de l'équilibre symétrique qu'on retrouve aussi bien dans l'art visuel que dans l'art poétique. L'édifice de régularité et de juste équilibre des proportions doit être complètement désagrégé, émietté. Tandis que la tradition poétique valorisait récurrence et régularité, la modernité lui oppose une *rupture* sans retour, sans possibilité même d'accès à une forme reconnaissable. Ce que souligne Michel Collot dans son introduction à l'*Anthologie de la poésie du XX^{ème} siècle*²¹⁵. La destruction des formes poétiques traditionnelles induit ainsi le rejet de la rime (c'est-à-dire d'une certaine cohérence reposant sur la récurrence harmonieuse des éléments), et la prédominance du vers libre (au mépris du vers régulier) ou de la prose (à la défaveur du vers). La perturbation de la régularité prônée par la tradition poétique classique nécessite un recours presque systématique à l'effet de surprise, d'inattendu. L'écart entre les composantes est accentué, encore

211 *Ibid.* p. 67.

212 *Ibid.* p. 67.

213 *Ibid.* p. 67.

214 Sur l'importance du procédé de fragmentation voir la captation de la journée d'étude du 3 mai 2019 organisée par l'association 1920 et intitulée « Fragmentations. Transcriptions d'un nouveau rapport au monde dans les pratiques artistiques du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle ».

215 COLLOT Michel, « Introduction », in *Anthologie de la poésie française, tome 2 : Du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle*, Gallimard, 2000.

une fois pour souligner la dispersion de l'ensemble. Et l'élément trublion de la continuité est à l'honneur. Cette esthétique du fragment s'articule à un fantasme de l'inachevé et prépare ainsi le terrain au succès des formes brèves, analysées par Gérard Dessons²¹⁶. La popularité du haïku est extrêmement révélatrice de l'aspiration au poème court, à l'image poétique et à une certaine instantanéité. On retrouve en effet dans cette tendance au fragment, les fondements de la bonne fortune de l'usage de la métaphore par la modernité poétique. L'attachement à l'image repose sur une esthétique de l'éclat, du bris jaillissant. Dessons associe cette tendance de la poésie moderne à faire du fragment l'archétype poétique de la modernité, à une évolution philosophique au XX^{ème} siècle dans la pensée du langage et de la littérature. Il souligne l'effacement de la dimension temporelle, c'est-à-dire un affaiblissement de la notion bergsonienne de durée, au profit de la dimension spatiale. Ce constat d'une prédominance de la spatialisation transparaît, par exemple, dans la théorie scripturale du montage, telle qu'elle a été développée par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier²¹⁷. Elle y constitue la condition à une dialectique souvent associée, comme vu précédemment, à la pratique de montage des fragments.

Cette dé(con)struction de la représentation et du langage s'articule à un nouveau paradigme épistémologique : elle affecte de concert notre manière de penser et de représenter le monde. L'écart entre les polarités que l'on cherchait à résorber par la synthèse est désormais accentué, renforcé. Didi-huberman souligne ainsi l'importance de la notion d'intervalle chez Warburg. Le morcellement doit être visible :

Les différences vont bientôt parler pour elles-mêmes, et ce « tableau va se défaire à son tour » : il va se disloquer par endroits, voire exploser sous la pression de nouvelles « dispositions épistémologiques » signant les « limites de la représentation » à « l'âge de l'histoire ». « A partir du XIX^{ème} siècle, concluait Michel Foucault, l'unité de la mathesis est rompue [et] le champ épistémologique se morcelle, ou plutôt il éclate dans des directions différentes²¹⁸. ».

La mise en morceaux de l'édifice intellectuel et artistique du monde classique suppose l'explosion des cloisonnements disciplinaires, de même que le rejet d'une unicité du sens pour une polysémie accentuant la multitude dans l'un. Georges Didi-Huberman revient justement dans *Atlas* sur l'opposition dans la pratique de lecture entre ce qu'il nomme le sens dénotatif et le sens connotatif : « un sens dénotatif en quête de messages, un sens connotatif et imaginatif en quête de

216 DESSONS Gérard, *La voix juste : Essai sur le bref*, Editions Manucius, 2015.

217 Voir ROPARS-WUILLEMIER Marie-Claire, *Le texte divisé*, P.U.F., Paris, 1981, où elle insiste sur la manière dont la notion de montage amène une spatialisation du sens dans le langage, pour ce qu'elle suppose de dialectisation des composantes.

218 *Ibid.* p. 67.

montages. Le dictionnaire nous offre d'abord un outil précieux pour la première de ces quêtes, l'atlas nous offre certainement un appareil inattendu pour la seconde²¹⁹. ». Il s'agit pour lui de mettre à jour le principe d'imagination dans les renouvellements épistémologiques des sciences humaines à la fin du XIX^{ème} siècle face au rationalisme des Lumières. Toute l'entreprise de son ouvrage consiste à souligner les manquements auxquels pallie la notion de montage et surtout le fait que cette notion permettrait une meilleure lecture du XX^{ème} siècle.

Car le morcellement de la table-tableau de montage se fait l'écho du morcellement du monde et constitue ainsi une nouvelle forme plus à même de traduire le réel ébranlé par les tragédies du XX^{ème} siècle. C'est le souci de nombreux penseurs de cette époque, marqués par les guerres mondiales successives, les exterminations de masse, les camps nazis ou soviétiques. Face à une destruction considérée comme inédite dans l'histoire, se pose la question de la possibilité de raconter des histoires de la même manière. Si chaque époque doit trouver la forme adéquate à son propre récit, l'esthétique moderniste du fragment vise à rendre compte (pour ne pas dire à rendre des comptes) de la désintégration généralisée qui a marqué son temps. C'est ce qu'avance Maurice Blanchot pour qui « la littérature du XX^{ème} siècle manifeste “une expérience fragmentaire, liée au désastre” du monde moderne²²⁰ ». Cette volonté de faire émerger de nouvelles formes pour dire le monde est révélateur du désir retrouvé d'un corps-à-corps avec le réel. Si Georges Didi-Huberman fait d'Atlas la « personnification de la “tragédie de la culture” selon Warburg²²¹ », on remarque que cette figure suppose une étreinte, implique une nouvelle manière d'embrasser le monde en morceaux : « C'est que la souffrance de porter devient, chez Atlas, une puissance de connaître, puissance sans pouvoir que lui confère sa situation de prise directe avec la voûte céleste et le mouvement des étoiles²²². ». C'est par la confrontation douloureuse au monde et à sa réalité éparpillée qu'est rendu possible un nouveau paradigme de savoir. L'atlas Mnémosyne est ainsi posé par Didi-Huberman comme un « outil pour recueillir ou “échantillonner”, par images interposées, le grand chaos de l'histoire²²³ ». La mise en morceaux est un acte de pensée et surtout un acte de pensée qui passe par la représentation.

Cette attention portée à la manière particulière pour chaque époque de se penser et, conjointement, de se représenter, repose ici (pour le cas de l'époque moderne) sur le constat partagé d'une crise du récit. La fêlure de l'expérience (c'est-à-dire la capacité à faire récit à partir d'un

219 DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire* 3, Ed. de Minuit, 2011, p.15.

220 Cité par Gérard Dessons, *ibid*, p. 22.

221 *Ibid*, p. 84.

222 *Ibid*, p. 93.

223 *Ibid*, p. 177.

vécu), pointée notamment par Walter Benjamin et Hannah Arendt²²⁴, est présentée comme la source d'un nouveau rapport au langage. L'extension de cette mise en morceaux de la langue que nous avons évoquée plus haut, conduit à la fracture du récit. Georges Didi-Huberman, en revenant sur des travaux de Walter Benjamin, considère davantage un renouvellement par le montage (c'est-à-dire par la fragmentation) permettant un type de récit qui intégrerait la réalité morcelée du monde. Il revendique ainsi la possibilité de nouer la survivance d'un besoin d'histoire (d'un besoin d'épique) à une mise en récit de montage qui correspondrait davantage à l'époque moderne :

Dans « Expérience et pauvreté », Benjamin a osé dire – contre tout patriotisme et tout héroïsme – qu'en 1918 « les gens revenaient muets du champ de bataille [...] non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable ». Dans « La crise du roman », il a proposé, sur l'exemple d'Alfred Döblin, de voir dans le montage documentaire une alternative aux impasses du récit classique, fût-il récit de guerre aux ambitions épiques. Dans « Le conteur », enfin, il est revenu sur la crise du récit née de l'expérience de la Grande Guerre tout en invoquant la voie des survivances immémoriales – populaires essentiellement, « pauvres » pour ainsi dire – dans l'art de raconter²²⁵.

Mais force est de constater que le processus de morcellement du langage induit cette cassure du récit, et peut être alors également considéré comme une des sources de cet état de fait. Dominique Combe, dans son ouvrage *Poésie et récit*, rappelle qu'au-delà de la crise du roman (abondamment rappelée et commentée), c'est surtout le récit « comme forme et comme technique révélatrices d'une vision du monde²²⁶ » qui est ébranlé et ce aussi bien en littérature (roman et poésie) que dans les autres arts (il cite le cinéma, la musique et la peinture). Cette attaque généralisée contre le récit induit une dissolution de sa spécificité langagière au profit d'un élargissement de la notion en une catégorie esthétique générale, réinvestie par le « narratif ». Et Dominique Combe fait de l'exclusion du narratif la source des recherches formelles poétiques qui ont suivi le travail de Baudelaire. Il situe là le moment de bascule vers la « révolution du langage poétique » nommée par Julia Kristeva pour définir l'apport de Mallarmé. Car si l'œuvre de Baudelaire marque un tournant vers la modernité poétique (Dominique Combe rappelle l'attribution par Friedrich à Baudelaire de la paternité de la modernité) c'est davantage comme dernier détenteur d'un certain état de la poétique et de la rhétorique :

224 Voir notamment BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Gallimard, 1989 ; ou encore ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 2018.

225 DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire* 3, Éd. de Minuit, 2011, p. 192.

226 COMBE Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, p. 8.

La poésie baudelairienne assumait encore tout naturellement le récit, conformément à des siècles d'histoire de la poésie en France [...]. Ce n'est véritablement qu'avec la postérité de Baudelaire - avec Mallarmé, mais aussi Rimbaud – que se dessinent avec précision les nouveaux contours d'une nouvelle rhétorique des genres, dont l'exclusion du récit est la clé de voûte²²⁷.

Baudelaire, par sa double articulation, marque un tournant dans l'histoire de la poésie, tandis que Mallarmé et Rimbaud prennent le relais en inaugurant une nouvelle étape. Et c'est ainsi que, en posant une première définition normative de la poésie, l'exclusion du narratif conduit à son essentialisation. Elle est progressivement identifiée à un langage poétique (considéré comme pur et essentiel), et distinguée d'un langage courant considéré comme appartenant à son état brut. Le langage exprime ou raconte et, en cela, il est poésie ou autre. Mais cet autre est nécessairement inférieur, dégradé, par rapport à cet état « pur » et « essentiel » du langage, que la poésie parvient à préserver. Le « reportage » (c'est-à-dire la fonction communicative ou narrative du langage) constitue une déchéance qu'il convient d'isoler. Le récit n'est qu'une de ses malfaçons mais il constitue le socle de la définition essentialisante du langage brut et ordinaire. Cette scission hiérarchisée couronnant l'exclusion du narratif instaure une nouvelle rhétorique des genres littéraires, constitutive de la modernité.

Cette essentialisation de la poésie va de pair avec une défiance envers le langage amenant à un amoindrissement de son implication dans l'activité poétique. Ce que révèle la bonne fortune de la forme brève : elle est symptomatique d'une tendance générale de négativité. Le langage essentialisé de la poésie (pour sa définition essentialisante et pour la revendication de sa caractéristique « essentielle ») s'accomplit dans la réduction toujours plus poussée à la « quintessence d'un message », qui ne se réalise jamais aussi bien que dans son absence : « Faire bref, écrire bref, ce serait alors faire deux choses en même temps. D'une part, énoncer la quintessence d'un message ; d'autre part installer l'idée que la vérité d'un propos se tient dans son annulation²²⁸. ». C'est donc par leur absence que les mots parviennent le mieux à réfléchir le monde. La matière langagière est frappée par le doute et sa capacité à représenter, exprimer ou raconter, ne se vérifie jamais mieux que dans sa disparition. C'est lorsqu'elle fait défaut qu'elle pallie le mieux à ses faiblesses. Gérard Dessons identifie ainsi comme un fondement de la modernité critique poststructuraliste, ce qu'il nomme une « mythologie du langage » : « le rêve d'une parole qui, pour être vraie, devrait se passer des mots, ces signes désespérément mal ajustés aux choses²²⁹. » La bascule d'une esthétique de la brièveté à une ontologie du langage fondée sur ce modèle serait pour lui liée à un fantasme de

227 *Ibid.*, p. 9.

228 DESSONS Gérard, *La voix juste : Essai sur le bref*, Éditions Manucius, 2015, p. 13.

229 *Ibid.*, p. 14.

l'indicible (qu'on retrouve notamment chez Flaubert) et qui aurait pour conséquence « la triple disparition du dire, du dicible et du diseur²³⁰ ». Et la visée d'essentialisation ambitionnée pour la poésie envisagée comme réalisation absolue du langage aggrave encore cette défiance vis-à-vis de ce qui constitue sa matière principale. Le langage poussé à son point de perfectionnement le plus total ne peut y parvenir qu'à condition d'aspirer à son auto-anéantissement. La « poésie pure » ne peut atteindre cet idéal qu'en se délestant de cette encombrante matière que sont les mots qui l'avalissent. C'est ainsi que le *poétique* prend le pas sur la poésie :

La recherche de l'essence universelle et intemporelle des genres littéraire fait apparaître une forme vidée de tout contenu. Le pas est alors franchi de la « poéticité » absolue au « poétique » comme catégorie esthétique générale, qui peut aussi bien s'appliquer à des arts non verbaux qu'à la réalité même (paysage, personne, sentiment...). Et l'ineffable est alors l'autre nom du Néant²³¹.

L'aboutissement de cette recherche absolutiste conduit à une dématérialisation et une dissolution du langage. L'anéantissement, c'est-à-dire la visée de ce « Néant » identifié par Dominique Combe, se concrétise, en littérature comme au cinéma, par une importance accordée au silence²³². Mais ce silence est employé aussi bien à dire les choses sans les dire qu'à contribuer à cette esthétique du discontinu qui caractérise la doxa fragmentaire. L'intégration du silence participe de la création de trous dans le langage, tout en se leurrant sur la portée de cet usage. Car, comme le souligne Gérard Dessons, il n'y a pas *du* silence mais *des* silences. Qui participent encore et toujours du langage. La discontinuité ne parvient jamais à s'extraire du langage car elle s'inscrit nécessairement dans des historicités du silence. Une sortie hors du langage est impossible car elle s'intègre dans le système d'énonciation d'un sujet. Le fantasme de la neutralité tente de faire oublier que, dans la perspective d'une anthropologie historique du langage, un discours est toujours situé et le silence participe de ce discours. La tentative d'effacement du sujet et de son langage n'a pour effet que de masquer l'historicité d'un discours. Et de revendiquer une rupture, à partir de laquelle la modernité se revendique comme telle. Le silence est la marque d'une brèche observée et briguée.

C'est en effet le paradoxe de cette doxa moderniste que d'employer cette force de fragmentation aussi bien pour rétablir le contact avec le monde que pour accroître davantage une distance avec le réel. La valorisation de l'écart, de même que la démarche de recreation d'une nouvelle réalité à

230 *Ibid.*, p. 16.

231 COMBE Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, p. 29.

232 L'effacement par le silence trouve aussi son équivalent dans un effacement visuel matérialisé par le blanc. La négativité typique d'une certaine modernité littéraire se réalise notamment dans l'écriture blanche analysée par Roland Barthes et qui implique un effacement du sujet, d'un style, et du langage. Il prend ainsi l'exemple de Jean Cayrol qui, dans *Confession*, parle du « verbe blanchi », suspendu entre le cri et le silence.

partir du morcellement de l'ancienne, accentue l'éloignement, l'exil presque, vis-à-vis du monde. Ce que souligne Marie-Claire Ropars-Wuilleumier : « [Le style fragmentant] a pour fonction de placer entre le spectateur et le monde un barrage, qui transmet les perceptions, mais en filtre l'arrière-plan. C'est la rupture avec le monde, propre au cinéma moderne²³³. ». La coupure irrationnelle, s'assumant comme telle et se revendiquant pour elle-même, constitue alors une des caractéristiques esthétiques du cinéma moderne²³⁴. Elle participe de l'établissement de cette discontinuité derrière laquelle se loge en réalité la revendication d'une rupture. C'est sur cette dernière que repose cette définition de la modernité. Ce que souligne Henri Meschonnic dans son ouvrage *Modernité Modernité* : « Rupture avec le passé, rupture avec la société, rupture avec les traditions techniques – le métier. La modernité, en art et en littérature, on en est convaincu, se définit par la rupture²³⁵. » Ainsi mise au centre, elle est confondue avec un principe révolutionnaire faisant table rase du passé. C'est-à-dire qu'elle implique un rejet de toute filiation, ou plutôt de celle aux pères : « La modernité apparaît comme une fonction du rapport au passé. Particulièrement au passé immédiat²³⁶. »

C'est précisément par son rapport au passé, c'est-à-dire pour sa croyance en un ancrage de la révolution dans la tradition, que Pasolini fonde sa modernité poétique. Le projet de *La Rabbia* nous apparaît, non seulement comme l'œuvre cinématographique et poétique qui réalise le mieux l'ambition poétique pasolinienne, mais également comme un essai théorisant la modernité poétique de son auteur.

De pères en fils : la modernité de la tradition

La rupture donc, le cut, sans quoi il n'y aurait pas de *modernité*, s'incarne notamment, comme le souligne Pasolini, dans un rejet des pères et par là de la tradition. Cette figure (double et dialectique) des pères et des fils revient constamment dans son œuvre, sous différentes formes, qu'elle soit nommée comme telle ou incarnée par des personnages. Il analyse cette dialectique qui n'est pas tellement générationnelle (au sens où elle ne désigne pas des générations précises) mais qui définit surtout un mode relationnel (familial, politique et sociétal) perpétuellement renouvelé. Il désigne ainsi un positionnement politique conditionné par la dynamique que le rapport à l'autre

233 ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *L'Ecran de la mémoire : essais de lecture cinématographique*, Seuil, 1970, pp. 178-180.

234 BACQUÉ Bertrand, LIPPI Lucrezia, MARGEL Serge, ZUCHUAT Olivier (coll.), *Montage. Une anthologie (1913-2018)*, Les presses du réel, 2018, p. 385.

235 MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Gallimard, 2000, p. 67.

236 *Ibid.*, p. 32.

implique. Cette figure convoque tout en même temps la rupture et le lien, et les met sur le plan de la psychanalyse (à travers la référence à Freud), sur un plan religieux (à travers la figure du Christ, le plus célèbre des fils²³⁷), sur un plan sociétal²³⁸ et sur un plan politique (notamment à la suite des événements de mai 1968 qui ont fait du rejet du père, perçu uniquement à travers l'exercice de son autorité, un des piliers des réflexions de ce mouvement²³⁹). En recoupant une si large palette de paramètres, cette figure dialectique (qui n'est pas vraiment une figure oxymorique, le père étant également fils et le fils ayant la possibilité d'être père), purement méthodologique (il ne s'agit pas de paternité ou de filiation biologiques, même si elles ne sont pas exclues), constitue un outil de réflexion articulant ces notions de continuité et de rupture. Le miroir aux multiples faces, dressé entre les pères et les fils, nous apparaît ainsi comme l'une des premières clés d'entrée pour aborder la conception de la modernité chez Pasolini. L'analyse de son emploi dans *La Rabbia* met en évidence l'activité rythmique que cette figure convoque et la place que la notion de rythme acquiert ainsi dans la théorisation de la modernité poétique par Pasolini.

La figure des pères et des fils est actualisée lors d'un extrait se situant à la 25^e minute du film²⁴⁰, c'est-à-dire au milieu, dans cet entre-deux qui est si cher à son auteur. Géographiquement et historiquement, ce lieu de la réflexion des pères et des fils n'est pas non plus anodin car il est logé dans une séquence portant sur l'URSS et sur la révolution soviétique. La séquence s'ouvre par le montage d'un plan du pape, fraîchement élu, avec celui d'un acteur interprétant Lénine. Le nouveau père des chrétiens (succédant à son prédécesseur, présenté en Christ quelques minutes auparavant) est ainsi confronté au père de la révolution bolchévique. Et ces figures de continuité (la tradition de l'élection papale, assurant la pérennité de l'Église catholique) et de rupture (le bouleversement politique de 1917) sont agrégées dans le plan suivant qui est extrait d'un spectacle de danse de Galina Oulanova : la danseuse incarne la continuité (et le renouveau) de la tradition du ballet russe en URSS²⁴¹, et cette continuité dans la rupture est renforcée par la reprise de son geste dans le plan

237 Sur la figure du Christ chez Pasolini (et notamment sa représentation dans *L'Évangile selon Matthieu*), voir BRENEZ Nicole, « La distinction : Pier Paolo Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo* », in BOHLER Olivier (sous la dir. de), *Pier Paolo Pasolini et l'antiquité*, Institut de l'Image, Aix-en-Provence, 1997.

238 C'est à travers la « Famille », définie comme institution structurante des sociétés agraires mais également de l'économie capitaliste, que Pasolini analyse le renouvellement des structures sociales et l'implication de l'Église dans le développement de ce qu'il qualifie de néo-fascisme. Sur ce point son texte « Pas d'amour, pas de culture : un langage sans origine » (préface à un recueil de sentences de la Rote sacrée, publié dans *Écrits corsaires*, p.76-81) revient sur l'importance de la cellule familiale dans le système économique paysan mais également dans celui de la société de consommation.

239 Il serait vain de vouloir rendre compte de manière exhaustive de toutes les actualisations de cette figure du « deux » chez Pasolini, tant les acceptions sont nombreuses. Néanmoins il convient de souligner, en plus de celles évoquées ci-dessus, une de ses incarnations mythiques, à travers le personnage d'Œdipe, dans l'*Œdipe roi* que Pasolini tourne en 1967 (un an donc avant les événements de mai 1968).

240 L'extrait analysé se situe environ entre 25''15''' et 30''40'''.

241 Sur la figure de Galina Oulanova, voir l'article de Ioulia Bolchakova, « Galina Oulanova, symbole du ballet russe et de la dissonance cognitive soviétique », in *La fabrique de l'homme nouveau après Staline*, Presses universitaires de Rennes, p.163-171, 2016, traduction d'Anna Louyest. Article en ligne : <https://books.openedition.org/pur/46137?>

suivant qui montre une danseuse dans une usine soviétique. Cette filiation, le lien continu de la tradition, est pourtant indissociable ici d'une différence, d'une rupture donc. Elle s'incarne dans le passage des successions père-fils aux successions mères-filles, mais également dans le choix de présenter la première danseuse « sur terre », tandis que la jeune danseuse ouvrière est suspendue dans les airs. La voix-off renforce l'orientation de ce début de séquence et pose comme condition indépassable cette dialectique de la continuité et de la rupture, sans quoi la Révolution est aussi fausse que la Liberté scandée au début du film :

Une nation qui recommence son histoire restitue avant tout aux hommes l'humilité de ressembler avec innocence aux pères. La tradition !

La tradition, c'est une grandeur qui peut s'exprimer d'un geste. Mille pères l'ont vu, et à travers eux, au cours des siècles, il est devenu pur comme un vol d'oiseau, élémentaire comme le mouvement d'une vague. Mais seule la Révolution sauve le Passé²⁴².

La tradition, définie comme la *ressemblance* des fils aux pères, est ainsi associée au mouvement révolutionnaire. L'image du vol de l'oiseau, métaphore usuelle de libération, constitue un geste dont la reprise à travers les siècles rappelle que les « ruptures » font également partie de la tradition. C'est-à-dire que chaque nouvelle génération s'affermissant, se constituant à partir de ses ressemblances et de ses différences avec la génération précédente, la rupture est ainsi intégrée à un cycle de tissage se faisant et se défaisant. La description de cette dynamique historicise ainsi la révolution, rappelant qu'elle ne constitue une rupture que par rapport à l'époque la précédant, et qu'il n'y a donc jamais de véritable rupture. Ce que renforce la toute première phrase qui, en définissant la révolution comme une reprise de l'histoire, la situe au cœur de cette dialectique et l'associe immanquablement à la tradition. Faisant ainsi de la révolution une tradition et de la tradition une révolution.

[lang=fr](#). La danseuse a également fait l'objet d'un article d'Eisenstein sur la danse, laissant supposer la possibilité d'une référence au réalisateur soviétique par Pasolini.

242 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 82.



Figure 6



Figure 7

Mais ce qui ressort également de cette dialectique de la continuité et de la rupture, c'est qu'elle se noue à une dialectique de la ressemblance et de la différence. La tradition est définie comme une ressemblance des fils aux pères, faisant ainsi de la continuité la répétition du même. C'est pourtant sur cette base que se posent les conditions de l'émergence de la différence. Le même ne peut devenir autre que par jeu de ressemblance et de retour. L'activité dynamique qui se crée entre ces deux pôles, ce mouvement continu et discontinu tout à la fois, est révélatrice de ce que cette double figure constitue en fait une activité rythmique. En effet, c'est par le retour différé du même, qui devient ainsi autre, que s'articule le mouvement dialectique de cette figure. Et c'est ainsi que Pasolini peut valoriser l'importance du retour dans la notion de révolution : le *re-tour* du *rivolgere* révolutionnaire. C'est-à-dire une prise de distance (une rupture) dont le mouvement ne peut aboutir qu'en revenant et donc en s'inscrivant dans une continuité, tout autant que dans l'éloignement. Cette double dynamique est constitutive de la révolution. Elle est également constitutive d'une conception du sujet fondée sur le devenir, davantage que sur l'essence. Tout d'abord parce que la construction identitaire de chaque nouvelle génération ne procède pas par passation d'un élément fixe et immuable mais par prise et re-prise de cet élément. On pourrait dire par *contamination*. La prise identitaire procède donc par circulation d'un sujet à l'autre, supposant ainsi une dynamique permanente sans fixation possible d'une identité invariable et essentialisée. La révolution consiste ainsi dans la possibilité pour chacun de rejouer son identité sur la base de cette dynamique de ressemblance et de différence.

Ce faux Lénine du début de la séquence²⁴³ est pourtant annonciateur de la fausse révolution que Pasolini décrit un peu plus loin. Une fois les liens indivisibles de la tradition et de la révolution établis, la séquence poursuit son cheminement à deux voies et articule deux ensembles qu'elle oppose. Le développement, jusqu'à la scène de la Pinacothèque, est construit sur la bascule d'une hérédité des pères de chair aux « pères idéaux ». La première partie loue la transmission de pères en fils et notamment celle de la libération opérée par les pères. Elle repose sur la reprise de « Bienheureux les fils dont les pères furent serfs de la glèbe : bienheureux ceux qui peuvent dire : [...] », qui est détourné en « Bienheureux les fils dont les pères furent des héros : bienheureux les fils qui peuvent dire²⁴⁴ : [...] » et souligne ainsi le mouvement d'émancipation des pères, qui de serfs sont devenus héros, et dont les fils « bienheureux » sont les héritiers. Sur la base d'un détournement des *Béatitudes* de Saint Mathieu et de Saint Luc, l'accent est mis sur la transmission de cette liberté

243 Photogramme situé à environ 25''15'''.

244 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 83.

qui a été acquise par les principaux concernés et qui ne leur a pas été donnée par un autre qu'eux. Le texte réitère ainsi la formule, associée aux fils bienheureux, « c'est lui qui me l'a donnée » :

« La violence puritaine de mon rire, la théâtrale ingénuité avec laquelle je m'amuse dans mon village, dans mon usine, c'est lui qui me les a données²⁴⁵ ! » ; « ma liberté c'est lui qui me l'a donnée, la terre que je cultive et l'usine où je travaille, c'est lui qui me les a données, les lieux où je jouis de ma jeunesse, c'est lui qui me les a donnés²⁴⁶ ». Mais ce qui ressort de cette réitération c'est que, plus que la liberté, c'est davantage les moyens de la liberté que les pères donnent aux fils. La première occurrence renvoie à la culture transmise par les pères. Puis la deuxième occurrence détricote la série d'éléments qui découlent du tout premier terme de liberté et qui sont les conditions de son existence : c'est par la possession de la terre cultivée, de l'usine où l'on travaille, et des lieux où l'on peut vivre, que se fait la liberté. C'est parce qu'ils ont donné ces éléments à leurs fils que les pères ont rendu possible l'accession à la liberté. Il ne s'agit pas là d'un *paternalisme* qui accorde une émancipation tout en infantilisant par ce geste même, qui asservit en libérant, par cette privation de libre arbitre. Pasolini souligne là la différence fondamentale entre l'accession par soi-même à la liberté et celle qui est accordée et ainsi dégradée.

Cette distinction est analysée dans son « Enrichissement de l'«essai» sur la révolution anthropologique en Italie ». Pasolini décrit l'uniformité de la foule que l'on peut observer dans toute ville d'URSS et qui signifie, pour lui, l'abolition des différences de classes qui a été effectuée et qui tient à l'accession, par le peuple lui-même, à cette liberté nouvelle :

Malgré toutes les erreurs et toutes les répressions, malgré les délits politiques et les génocides (dont est complice tout l'univers paysan russe) perpétrés par Staline, le fait que le peuple ait remporté, en 1917, une fois pour toutes, la lutte des classes et qu'il ait atteint l'égalité des citoyens donne un profond et exaltant sentiment de gaieté et de confiance en l'homme. Le peuple a, en effet, conquis la liberté suprême – personne ne la lui a offerte. Il l'a conquise²⁴⁷.

La parenthèse qui souligne l'implication des classes paysannes russes annule toute possibilité d'infantilisation. La responsabilité est partagée et, quel que soit le résultat, quel que soit le chemin ayant conduit à ce résultat, il est le fruit d'une activité commune. La révolution n'a pas été subie par le peuple. Pasolini décrit un phénomène d'uniformité qu'il retrouve en Europe occidentale mais le *sens* de cette uniformité est alors radicalement différent. La même chose, dans le contexte italien

245 *Ibid.*, p. 83.

246 *Ibid.*, p. 83.

247 PASOLINI Pier Paolo, *Écrits corsaires*, Flammarion, 1976, p. 108.

(l'exemple que prend Pasolini) signifie non plus l'égalité par abolition des différences de classe mais l'interdiction implicite de la différence et l'injonction à la ressemblance par la consommation :

Mais, tandis qu'en Russie c'est un phénomène si positif qu'il en est exaltant, en Occident, c'est au contraire un phénomène négatif qui met dans un état d'âme qui frôle le dégoût et le désespoir.

Car la proposition première de ce langage physico-mimique, la voici : « Le Pouvoir a décidé que nous sommes tous égaux. »

La fièvre de la consommation est une fièvre d'obéissance à un ordre non énoncé. Chacun, en Italie, ressent l'anxiété, dégradante, d'être comme les autres dans l'acte de consommer, d'être heureux, d'être libre, parce que tel est l'ordre que chacun a inconsciemment reçu et auquel il « doit » obéir s'il se sent différent. Jamais la différence n'a été une faute aussi effrayante qu'en cette période de tolérance. L'égalité n'a, en effet, pas été conquise, mais est, au contraire, une « fausse » égalité reçue en cadeau²⁴⁸.

La distinction entre la transmission de l'égalité et son détournement altéré est articulée à la distinction entre les modalités de subjectivation, et elle repose là encore sur une dynamique de ressemblance et de dissemblance. La même ressemblance n'a pas le même sens d'un contexte à l'autre car l'une repose sur une égalité considérée comme authentique tandis que l'autre dépend d'une fausse égalité. La ressemblance, perçue comme garant de justice dans le premier cas, bascule alors vers un principe de sérialisation qui est propre à la société de consommation. Cette dernière ne semble ainsi permettre qu'une prise identitaire dégradée, reposant sur une ressemblance qui n'est en fait que conformité. La dynamique de variation évoquée plus haut, n'est plus possible. Ce texte n'est pas contemporain de *La Rabbia* mais il est révélateur de la sensibilité de Pasolini à cette différence. Et cette distinction explique également celle faite dans la deuxième partie de l'extrait entre les « pères de chair » et les « pères idéaux ». En effet, elle se forme dans la reprise de cette formule : « tout ce qu'ont eu mes pères idéaux, et sûrement pas les pères de ma chair », prolongée plus loin en « Tout ce qu'ont eu les pères idéaux – et que mon père de chair n'a pas eu et a tant désiré²⁴⁹ ». L'articulation des pères et des fils est alors « dénaturée » et la transmission ne se fait plus car les pères de chair, c'est-à-dire les pères « naturels » ont été remplacés (par les « idéaux », donc ceux s'opposant à la chair) et les fils héritent de ce que leurs pères n'ont pas eu. La continuité est altérée par l'engloutissement d'un héritage qui est remplacé par un autre. C'est ainsi que l'histoire même change son cours. Cette deuxième partie est marquée par la répétition des « Je veux²⁵⁰ » qui tranchent avec la première partie, non seulement par le ton (l'exigence capricieuse de cette

248 *Ibid.*, p. 109.

249 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 84.

250 *Ibid.*, p. 85.

injonction détone sensiblement par rapport aux louanges antiques des « fils bienheureux »), mais également par le passage d'un discours direct à un discours indirect libre. La position du narrateur bascule à ce moment-là car dans la première partie les fils parlent par eux-mêmes (en témoigne la présence de deux points et le passage, entre guillemets, à la première personne « bienheureux les fils qui peuvent dire : “Mon père a bien ri, dans son village, là où son maître et les bureaucrates du Tsar l'ont affamé pendant des millénaires²⁵¹.” ») mais dans la deuxième partie, leur discours n'est plus entre guillemets et apparaît ainsi récupéré par l'autre instance d'énonciation du texte, celle du narrateur. Cette fusion des deux énonciations crée finalement une distance, alors même que la fusion entre les pères de chair et les fils est réaffirmée dans cette deuxième partie, par la création d'un « je » commun : « ce qui me fut refusé pendant des siècles ».

À l'image, l'opposition se confirme entre la première partie présentant des archives tournées dans des usines et des villages, tandis que dans la deuxième partie les archives montrent des villes et des intérieurs bourgeois. L'écart avec le monde paysan va de paire avec l'écart entre les générations et la rupture de la transmission. Le type de spectacle auquel les personnages assistent s'opposent également car la première partie présente davantage des spectacles « populaires » (chorales, cirque, etc.) tandis que dans la deuxième partie les personnages vont au théâtre ou regardent la télévision. La première partie est ainsi profondément ancrée dans une culture populaire et rurale alors que la seconde partie tend vers une culture bourgeoise et rurale. C'est sur cette bascule que repose la critique de Pasolini et qu'il développera quelques années plus tard en analysant le bouleversement anthropologique que connaîtra l'Italie²⁵². La révolution ne peut pas consister en l'accaparement par la classe prolétaire de la culture bourgeoise mais, au contraire, par la réaffirmation de sa propre culture contre la culture bourgeoise. C'est, pour Pasolini, toute l'erreur de cette fausse révolution que d'aspirer à un modèle bourgeois que l'on souhaite simplement « démocratiser », c'est-à-dire rendre accessible au plus grand nombre. Car il s'agit-là bien de ce que le capitalisme fera et qui constitue ce génocide culturel que déplorera tant Pasolini²⁵³. Lorsque la voix-off déclame, dans la deuxième partie, « Je veux de la danse, de la mondanité, du spectacle : tout ce qu'ont eu mes pères idéaux, et sûrement pas les pères de ma chair. », elle souligne ainsi une réelle rupture qui constitue alors une révolution, certes, mais cette révolution anthropologique vertement critiquée par Pasolini dans son « Étude sur la révolution anthropologique en Italie²⁵⁴ », et considérée par lui comme une

251 *Ibid.*, p. 83.

252 Sur cette question et, plus précisément, sur le cas de l'appauvrissement de la langue, voir PASOLINI Pier Paolo, *La langue vulgaire*, traduit par Felicetti Ricci, Gallimard, 2021.

253 Sur le génocide culturel et la rupture anthropologique analysés par Pasolini, voir BIANCOFIORE Angela, « Pasolini et la culture. Pour une anthropologie poétique », in *Pasolini. Devenir d'une création*, trad. Par Jean Dufлот, L'Harmattan, 2012, pp. 171-187.

254 PASOLINI Pier Paolo, *Écrits corsaires*, Flammarion, 1976., pp. 82-88.

révolution « de droite ». Il énonce dans ce texte l'effondrement de l'Italie paysanne et paléo-industrielle au profit d'un « embourgeoisement général²⁵⁵ » et donc le remplacement de la culture paysanne par celle, dominante, de la bourgeoisie. Cette évolution politique et culturelle est d'ailleurs abordée au travers de la question des pères et des fils dans un texte de 1973 (à presque dix ans d'écart donc avec *La Rabbia*), intitulé « La première vraie révolution de droite²⁵⁶ ». Et c'est la fracture véritable que constitue cette « première révolution de droite » qui est soulignée par Pasolini. Il ne s'agit plus de cette dialectique de rupture et de continuité permise par le lien entre les pères et les fils :

La restauration ou l'authentique réaction apparue en 1971-1972 (après l'entracte de 1968) constitue en réalité une révolution. Voilà pourquoi elle ne restaure rien et ne retourne à rien ; au contraire, elle tend littéralement à effacer le passé, avec ses « pères, ses religions, ses idéologies et ses modes de vie (réduits aujourd'hui à purement et simplement survivre). Cette révolution de droite, qui a balayé avant tout la droite, est survenue factuellement, pragmatiquement, à travers une accumulation progressive de nouveautés (presque toutes dues à l'application de la science²⁵⁷) [...].

La révolution est ici caractérisée par l'absence de ce mouvement de retour (« elle ne restaure rien, ne retourne à rien ») et donc par la brèche sans précédent avec le passé, c'est-à-dire avec les pères. La dynamique de ressemblance et de différence est détournée (presque dénaturée) car les fils manifestent une rupture de la chaîne de ressemblance avec leurs pères de chair pour pouvoir ressembler à ceux dont ils sont différents. L'élaboration de la différence par la ressemblance (sur la base du jeu dialectique évoqué plus haut) est annulée et ne reste alors que la ressemblance totale (que Pasolini considère comme totalitaire²⁵⁸) qui repose sur le rejet de la différence. L'extrait met en évidence le paradoxe d'une révolution qui « ne retourne à rien » mais qui est énoncée comme une « restauration » et une « authentique réaction ». Contrairement à la révolution qui « sauve le passé », celle énoncée dans *La Rabbia* et dont le retour au passé permet l'ouverture vers l'avenir, la révolution de droite est de nature conservatrice. Elle ne fait pas du passé une puissance dialectique dont l'articulation des pôles opposés offre une dynamique de construction d'un futur. Elle cristallise, fige et enferme dans un modèle unique, donc totalitaire. Elle est fixation et non pas mouvement.

255 *Ibid.*, p. 84.

256 *Ibid.*, p. 84.

257 *Ibid.*, pp. 55-56.

258 Pasolini écrit dans son *Traitement de La Rabbia* : « C'est la haine qui naît du conformisme, du culte de l'institution, de l'arrogance de la majorité. C'est la haine pour tout ce qui est différent, pour tout ce qui n'entre pas dans la norme, et perturbe ainsi l'ordre bourgeois. Malheur à celui qui est différent ! Voilà le cri, la formule, le slogan du monde moderne. » (PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 17)



Figure 8



Figure 9

Plus loin dans ce texte, Pasolini développe cette question des pères et des fils, à partir d'une phrase de Benedetto Croce présentée comme sujet au baccalauréat de cette année-là²⁵⁹. Il analyse la bascule qui s'est opérée dans la conception du père au XX^{ème} siècle et identifie un premier élément déterminant à travers l'approche psychanalytique de la question par Freud. Pour la première fois, l'hérédité paternelle n'y est plus considérée comme un apport nécessairement positif. Elle acquiert même une potentialité négative tout à fait nouvelle. Mais une fois cette première fissure apparue dans la représentation des pères, elle subit un autre bouleversement, plus important encore, avec le développement de l'analyse marxiste de la société :

les pères auxquels Croce se réfère avec candeur sont tous de très beaux messieurs, bourgeois (comme lui), avec des barbes solennelles et des cheveux blancs respectés, debout devant des tables couvertes de papiers, ou dignement assis sur des chaises dorées – ce sont, en somme, les pères du privilège et du pouvoir. Il n'y a pas la moindre référence aux pères balayeurs des rues ou maçons, ouvriers agricoles ou mineurs, ouvriers mécaniciens ou tourneurs, ou même voleurs et vagabonds. L'hérédité dont on nous parle est une hérédité de classe, de pères définis en termes de classe. Nul doute qu'il leur faille déployer beaucoup d'efforts pour pouvoir garder « solidement » leurs privilèges. Mais, cela (que j'aurais déjà pu observer il y a dix ou quinze ans) mis à part, on note quelque chose de totalement nouveau : le vrai nouveau pouvoir ne veut plus avoir à compter avec de tels pères. C'est *ce* pouvoir qui ne veut plus que les enfants fassent leur une telle hérédité idéale²⁶⁰.

Ainsi, Pasolini souligne le décalage entre une conception politique de la paternité, qui s'appuie sur un système hiérarchique de classes, et la paternité « réelle », c'est-à-dire celle à l'intérieur même

259 PASOLINI Pier Paolo, « La première vraie révolution de droite », in *Écrits corsaires*, Flammarion, 1976, pp. 55-65.

260 PASOLINI Pier Paolo, *Écrits corsaires*, Flammarion, 1976, pp. 58-59.

des classes sociales. Il met ainsi en évidence le remplacement du modèle paternel au sein de la cellule familiale (qui correspond au système hiérarchique des classes paysannes, issues d'une culture chrétienne), par un modèle bourgeois qui privilégie l'autorité d'une classe sur l'autre. Ce qui revient, pour les fils des classes paysannes, à considérer qu'au-delà de l'autorité (et de l'héritage) de leur père « de chair », celle de n'importe quel bourgeois prime inmanquablement, effaçant par là l'héritage dont sont porteurs les pères « de chair ». Ce paternalisme politique²⁶¹, non seulement participe à la négation du statut de père (et donc du pouvoir d'autorité, voir de domination, qu'il implique) à tout homme qui n'appartient pas à la classe bourgeoise, mais également à l'éradication de l'histoire dont ils sont porteurs et qui est constitutive de l'identité des fils. Ce que Pasolini évoque également dans son texte intitulé « La jeunesse malheureuse²⁶² ». Il y considère la prépondérance des pères et des fils bourgeois, et par là-même de leur histoire, alors transmise de pères bourgeois en fils bourgeois. Cette histoire et cette culture sont certes dominantes, mais elle n'empêchait jusqu'alors pas l'existence parallèle de l'histoire du peuple. Une histoire « archaïque, tout au long de laquelle les fils réincarnaient et répétaient tout simplement les pères, comme l'enseigne l'anthropologie des vieilles cultures²⁶³. ».

Pasolini observe alors un profond bouleversement, lorsque, selon lui, les « pères » continuent à être définis par les pères bourgeois mais que leurs fils ne sont plus uniquement les fils bourgeois auxquels ils transmettent leur histoire. Les fils prolétaires sont désormais assimilés au statut générique de « fils » (lequel était jusqu'alors réservé aux fils bourgeois) induisant ainsi une fusion culturelle, qui n'est en réalité qu'une absorption d'une culture par l'autre : « Les deux histoires se sont donc rejointes : c'est la première fois que cela se produit dans l'histoire de l'homme²⁶⁴. ». Cette révolution anthropologique, sur laquelle Pasolini a abondamment écrit²⁶⁵, est ici résumée par la critique d'un changement sans précédent imposant l'idée selon laquelle « l'histoire n'est et ne saurait être que l'histoire bourgeoise²⁶⁶. ». Autrement dit, au cœur de cette question de la

261 Nous employons ici cette expression à dessein car il nous apparaît évident que cette conception de la paternité de classe est liée, ou au moins héritière du paternalisme industriel qui s'est développé au XIX^{ème} siècle. De la même manière que dans le cas analysé par Pasolini, les rapports sociaux sont imbriqués aux rapports familiaux, sur la base d'un système hiérarchique, et les libertés individuelles (de même que le libre-arbitre) des classes prolétaires sont niées au profit d'une « bonne » gestion de la société, comme de la sphère intime des travailleurs. Le terme de « patron » se confond avec celui de père et remporte le droit absolu d'exercer son autorité au-delà de tout autre loi sociale qui le mettrait en concurrence avec un autre père. On pourrait résumer plus simplement par l'idée selon laquelle un père prolétaire conserve un statut d'infériorité infantilissante face à un père bourgeois, dont l'appartenance de classe lui confère immuablement un droit de paternité sur le père prolétaire.

262 PASOLINI Pier Paolo, *Lettres luthériennes*, Seuil, 2000, pp. 7-17.

263 *Ibid.*, p. 16.

264 *Ibid.*, p. 16.

265 Une partie de ses écrits sur ce point sont publiés dans : PASOLINI Pier Paolo, *Lettres luthériennes. Petit traité de pédagogie*, Éd. du Seuil, 2000. Voir notamment l'un des plus célèbres textes : « Mon Accattone à la télévision après le génocide », pp. 179-188.

266 *Ibid.*, p. 17.

transmission des pères aux fils se loge la question de l'histoire et de la survie de la culture prolétaire. C'est ce qui se joue dans cette assimilation des fils prolétaires aux fils bourgeois. Lorsque les jeunes des classes prolétaires ou sous-prolétaires ne veulent plus ressembler à leurs pères mais à ces « fils-à-papa » qu'ils méprisaient jusqu'alors.

Prenons un exemple : les sous-prolétaires, jusqu'à ces derniers temps, respectaient la culture et n'avaient pas honte de leur propre ignorance ; au contraire, ils étaient fiers de leur modèle populaire d'analphabètes appréhendant pourtant le mystère de la réalité. [...] Aujourd'hui, au contraire, ils se mettent à avoir honte de leur ignorance : ils ont abjuré leur modèle culturel (les très jeunes ne s'en souviennent même plus, ils l'ont complètement perdu), et le nouveau modèle qu'ils cherchent à imiter ne prévoit ni l'analphabétisme, ni la grossièreté. Les jeunes sous-prolétaires – humiliés – dissimulent le nom de leur métier sur leurs cartes d'identité et lui substituent le qualificatif d'« étudiant ». Bien évidemment, à partir du moment où ils ont commencé à avoir honte de leur ignorance, ils se sont mis à mépriser la culture (caractéristique petite-bourgeoise, qu'ils ont immédiatement acquise par mimétisme²⁶⁷).

Cette acculturation, dénoncée dans le titre de l'article cité ci-dessus, participe ainsi de l'homogénéisation culturelle que déplore Pasolini et qu'il considère comme issue de l'exercice d'un pouvoir plus totalitaire encore que ne l'a été le fascisme²⁶⁸. Ou du moins plus dangereux car plus efficace. Une des conséquences étant visible dans la critique que Pasolini porte sur la révolte de mai 1968, évoquée dans ses entretiens avec Jean Duflot. Lorsque ce dernier lui fait valoir la lutte de la jeunesse, à travers ce mouvement de révolte, contre l'uniformisation qu'il déplore, Pasolini rétorque qu'ils ne rejettent cette standardisation de l'homme que « verbalement ». Il critique cependant les procédés de lutte de cette génération qui, par leur volonté de rupture et d'affranchissement total de leur cadre culturel, en d'autres termes, par leur volonté de « faire table rase du passé », participent de cette éradication culturelle contre laquelle ils croient lutter :

Mais, en substance, dès lors que les jeunes contestataires abandonnent la culture, pour opter pour l'action et l'utilitarisme, ils se résignent à la situation où le système s'emploie à les insérer. C'est là le fond du problème : ils utilisent contre le néo-capitalisme des armes qui portent en réalité sa marque de fabrique et qui ne sont destinées qu'à renforcer sa propre hégémonie. Ils croient briser le cercle et ne font que le renforcer.

267 « Acculturation et acculturation » (1973), in PASOLINI Pier Paolo, *Lettres luthériennes*. Petit traité de pédagogie, Éd. du Seuil, 2000, p. 64.

268 « Le fascisme, [...] n'a pas même, au fond, été capable d'égratigner l'âme du peuple italien, tandis que le nouveau fascisme, grâce aux nouveaux moyens de communication et d'information (surtout, justement la télévision), l'a non seulement égratignée, mais encore lacérée, violée, souillée à jamais... », *Ibid.*, p. 65.

[...] Cependant je voudrais ajouter ceci : la culture a toujours coïncidé jusqu'ici avec l'existence du bloc familial.

Jusqu'ici la révolte de jeunes se faisait à travers la culture. Les rebelles de tous les temps, du Moyen Âge aux surréalistes ou aux existentialistes d'après-guerre, innovaient dans le cadre de la culture paternelle. Pourtant, ceux d'aujourd'hui la refusent, purement et simplement. Ils n'en veulent plus. Ils se placent en dehors d'elle... comme en Chine²⁶⁹ !

Dans cet entretien, Pasolini relève la tendance à un utilitarisme de la culture : par le militantisme notamment, ce qu'il identifie comme une tendance proche du rapport de la bourgeoisie à la culture. Mais surtout, il associe cette sortie hors de la culture à une sortie hors du bloc familial. C'est-à-dire qu'une fois de plus la nécessité du changement est associée à la tradition, sans laquelle elle ne peut exister. On perçoit ici la réaffirmation de cet impératif d'une transformation dans un cadre préexistant (celui du « bloc familial » ou plus largement du cadre culturel dont on est issu) sans quoi l'action (politique ou culturelle) ne peut aboutir. Encore une fois le contexte politique et le contexte familial sont noués et les tentatives révolutionnaires, de droite comme de gauche, qui ignorent cet équilibre des choses sont renvoyées dos à dos.

Ce qui ressort de cet extrait des pères et des fils est l'entremêlement, l'entrecroisement (voire l'entrechoquement) permanent dans *La Rabbia*, entre la notion de Révolution et celle de Modernité. C'est pourquoi nous en arrivons à penser que ce film sur la Rage révolutionnaire est tout autant un essai de la modernité poétique pasolinienne. Son statut d'essai poético-politique noue d'un trait d'union ces deux pôles que Pasolini n'a jamais envisagés distincts l'un de l'autre et qui posent les bases de son geste cinématographique. *La Rage* est fureur poétique et politique²⁷⁰. Et la révolution comme la modernité sont pour lui une tradition.

Il s'impose d'abord de souligner que la question de la modernité cinématographique ne se pose, pour Pasolini, que dans le cadre de ses réflexions sur l'œuvre d'autres réalisateurs. Il n'envisage pas son propre cinéma comme appartenant à cette dénomination, ce qui confirme notre hypothèse selon laquelle la modernité poétique de sa pratique cinématographique ne repose pas sur les mêmes éléments que ceux du cinéma moderne, dont il se différencie. Ce dernier fait l'objet d'un certain nombre de critiques de la part du poète italien. Parallèlement à l'utilitarisme de la culture que Pasolini identifie comme une tendance bourgeoise, il fustige également l'inclination, de plus en plus

269 DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Éd. Pierre Belfond, 1970, pp. 68-70.

270 Voir DIDI-HUBERMAN Georges, « Rabbia poetica. Note sur Pier Paolo Pasolini », *Poésie*, 2013/1 (N° 143), p. 114-124. DOI : 10.3917/poesi.143.0114. URL : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2013-1-page-114.htm>

accrue à l'ère des aspirations révolutionnaires et avant-gardistes, à l'auto-référentialité et au métalangage. La vanité qu'il attribue à cette inclination tient notamment à des paramètres évoqués précédemment : c'est parce qu'il ne croit pas à une puissance possible « hors de » (de la société, de la vie) ou « contre », qu'il ne considère pas une certaine tendance du cinéma moderne ou de l'avant-garde artistique²⁷¹. Georges Didi-Huberman souligne justement le lien que fait Pasolini entre le rejet de la société et celui de la culture (voire même plutôt du langage) :

Dans un article de 1966 intitulé « La fin de l'avant-garde », Pasolini émettait l'hypothèse d'une crise dans la « notion d'engagement » politico-poétique, crise dont le résultat serait que « la protestation contre la société se fait protestation anti-littéraire, et celle-ci devient ainsi une protestation antiverbale » qui n'est, en réalité, qu'une « autodestruction » de la volonté artistique elle-même. De la même façon qu'il détestait la « littérature qui n'est que littérature », Pasolini n'a cessé de fustiger un cinéma qui n'aurait pour objet que lui-même²⁷².

La critique de Pasolini porte ainsi sur l'actualisation d'un positionnement politique d'opposition (qui caractériserait certaines avant-gardes, de droite comme de gauche) dans un abandon, voire un refus du langage et qui tendrait ainsi vers une clôture sur soi, donnant naissance à des œuvres purement autotéliques. Derrière ce rejet de la société et de la culture se cache, pour Pasolini, un rejet de la vie et du réel. La démarche du réalisateur et poète italien étant fondamentalement motivée par ce qu'il nomme son « fétichisme du réel », tout engagement politique et poétique ne peut se faire pour lui que dans la vie et le langage. Ce point de dissension avec une certaine tendance avant-gardiste est un élément fondamental qui le distingue également du cinéma moderne dont il est contemporain.

En effet, c'est par ce biais qu'Alain Bergala analyse la particularité de l'œuvre cinématographique de Pasolini. Dans un texte intitulé « Pour un cinéma deux fois impur²⁷³ », il attire l'attention sur un paramètre distinctif fondamental entre le cinéma de Pasolini et celui du cinéma moderne. Ce dernier, tel qu'il s'est incarné aux *Cahiers du cinéma* à travers des figures comme celle de Bresson, Godard et Straub, se définirait sur la base du rapport du cinéma à la vérité : les réalisateurs considèrent alors le cinéma (et plus encore, la caméra) comme l'outil

271 Les relations de Pasolini avec le Gruppo 63 constituent un exemple très révélateur de sa perception des avant-gardes littéraires et artistiques. Sur ce point, nous recommandons l'ouvrage d'Ara H. Merjian, *Against the avant-garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, qui offre une approche large et détaillée de la question. MERJIAN Ara H., *Against the avant-garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, University of Chicago Press, 2020.

272 In DIDI-HUBERMAN Georges, *Passés cités par JLG*, Minuit, 2012, p. 189.

273 BERGALA Alain (sous la direction de), *Pasolini cinéaste*, n° Hors-série des Cahiers du Cinéma, Paris, 1981.

privilegié pour arracher au monde sa vérité. C'est par l'exercice d'une certaine violence sur le monde (et notamment sur les acteurs) et en faisant de l'acte cinématographique l'élément central (un élément de terreur) de cette émergence de la vérité, que se fonde le cinéma moderne. Pasolini, au contraire, n'envisage absolument pas le cinéma comme « forceps et critérium de la vérité ». Il ne s'agit pas pour lui d'intervenir brutalement et d'enregistrer les effets de la caméra, du geste cinématographique, sur le monde. Le rôle de la caméra est tout à fait différent et n'a pas la centralité que lui accorde le cinéma moderne. Ce qui prime, au fond, n'est pas le cinéma.

Pour lui, la seule vérité, qui se confond avec le caractère sacré, irréductible, des choses (des corps, des visages) qu'il élit une à une pour son film, ne peut se trouver que devant la caméra conçue comme un instrument d'enregistrement posé devant des morceaux du monde déjà « isolés » avant leur cadrage, ce monde que Pasolini voudrait rendre « à son innocence de poème²⁷⁴ ».

Pasolini pense et pratique l'acte cinématographique davantage comme un outil d'élection que d'extraction. Mais le sacré (plutôt que la vérité) n'émerge pas de l'acte lui-même, il préexiste dans le monde. Le cinéma recueille ce sacré par ce procédé d'enregistrement qui lui est propre et l'acte cinématographique se situe davantage au niveau du montage (c'est-à-dire au moment de la mise en écriture du réel prélevé). C'est pourquoi il se définit comme un cinéaste « monteur ». La caméra n'a pas cette puissance d'effraction et d'extirpation de la vérité. Mais surtout, ce qui distingue très nettement ces deux conceptions du cinéma, c'est l'importance accordée, par le cinéma moderne, à la vérité, alors que Pasolini se soucie de la question du réel, plus que de celle de la vérité. Le cœur de son geste cinématographique (et poétique) repose sur la sacralité qu'il attribue au réel et qui lui accorde ainsi une importance bien plus grande que la place que pourrait occuper la vérité dans sa réflexion. C'est pour cela qu'il ne peut concevoir un engagement politique et poétique hors du monde, hors de la vie, c'est-à-dire hors du réel. Ce même élément qui le distingue des avant-gardes (politiques, artistiques et littéraires), l'éloigne du cinéma moderne. Pasolini s'inscrit dans une tradition qui met le monde au centre de tout procédé. Ce que Bergala rappelle en soulignant le principe de représentation qui oriente la pratique filmique pasolinienne :

Il est clair que pour Pasolini, et en cela il se situe bien à l'opposé de Godard (qui revient sans cesse, dans ce numéro, y compris sous la plume de Pasolini lui-même, comme l'autre pôle du cinéma), le cinéma ne naît pas du cinéma. Le référent de Pasolini cinéaste n'a jamais été, et ceci dès *Accattone*, le cinéma lui-même, mais plutôt une forme plus archaïque de représentation, celle de la peinture du

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

Trecento italien. Il nous a donc paru indispensable de publier un court texte (contemporain de *Mamma Roma*), où il explicite de façon limpide son rapport à ce modèle figuratif de Giotto ou de Masaccio, ainsi qu'un texte adressé à Godard où il apparaît nettement que la question qui les divise est celle de la loi du cinéma classique (sur et contre laquelle Godard élabore de nouveaux codes) et la conception du cinéma moderne comme métalangage²⁷⁵.

Non seulement Bergala rappelle l'influence prédominante de certaines pratiques de représentation picturale sur « Pasolini cinéaste », au mépris d'une influence cinématographique (soulignant par là que son travail puise également ailleurs que dans le cinéma et n'est donc absolument pas un cinéma référentiel). Mais il positionne également la pratique cinématographique de Pasolini par rapport à celle de Godard, faisant de ce dernier l'autre pôle cinématographique de cette époque. Bergala articule ainsi une opposition entre, d'un côté le cinéma moderne, dont le principal représentant serait Godard (pour la place qu'il a occupée dans l'histoire du cinéma mais également pour le dialogue qui s'est instauré entre lui et Pasolini) et, de l'autre côté, Pasolini. L'élément névralgique sur la base duquel se met en place leur affrontement dialectique étant la question du cinéma classique. Dans ce paragraphe, Bergala met en évidence une différence fondamentale de la pratique godardienne qui élabore la modernité de son cinéma en se polarisant par rapport au cinéma classique (en référence, par procédé de citation cinéophile, ou en opposition, par la destruction de ses codes²⁷⁶). Pasolini, quant à lui, se positionne comme un fils qui, contrairement aux revendications des révolutionnaires de mai 1968 (et donc, contrairement à Godard), assume l'héritage de ses pères et choisit donc de se réclamer de la tradition du cinéma classique.

Il apparaît significatif que cette question ait été théorisée par Pasolini dans le cadre de ses réflexions sur la poésie et le cinéma. En effet, c'est en développant sa notion de « cinéma de poésie » qu'il instaure une distinction entre le cinéma moderne et le cinéma classique. Le « cinéma de poésie » diverge ainsi du « cinéma poétique » notamment par cette différence de place (ou d'importance) accordée à la caméra. De la même manière que dans le cinéma moderne, les mouvements de caméra sont au cœur du geste cinématographique de ce cinéma de poésie et constituent même la source de l'activité poétique du film. C'est parce que l'« on sent la caméra »

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁷⁶ Ce jeu dialectique dans la pratique godardienne nous permet de nuancer cette opposition qui est davantage de position que de pratique. En soi, par cette dynamique de destruction et de filiation, Godard s'inscrit lui aussi dans un mouvement impliquant continuité et rupture. C'est surtout la revendication de rupture et d'opposition au cinéma classique par le cinéma moderne qui implique un positionnement différent. Mais c'est justement l'argument de Pasolini (que l'on retrouve également chez Meschonnic) de souligner que malgré cette affirmation de changement radical, quelque chose d'une tradition demeure.

que la marque stylistique de l'auteur se manifeste et que la fonction poétique se met en activité. Pasolini n'emploie pas cette expression empruntée à Jakobson mais il nous semble que c'est tout de même ce qui se joue ici et qu'il essaye d'analyser. C'est parce que les auteurs de ce cinéma ont une conception formaliste de la poésie²⁷⁷ qu'ils ont, par là-même, une pratique poétique qui les conduit à procéder en distinguant une fonction communicative des éléments de langage mobilisés, d'une fonction expressive, stylistique et donc poétique. C'est bien la raison pour laquelle Pasolini identifie deux films en un, et souligne la double nature de ces films :

Le « cinéma de poésie » – tel qu'il se présente à quelques années de sa naissance – a pour caractéristique de produire des films de nature double. Le film que l'on voit et que l'on reçoit normalement est une « subjective indirecte libre », parfois irrégulière et approximative, et très libre : l'auteur se sert de « l'état d'âme psychologique dominant du film », qui est celui d'un héros malade, anormal, pour faire une *mimèsis* continue, qui lui permet une grande liberté stylistique anormale et provocante.

Sous ce film, se glisse l'autre film – celui que l'auteur aurait fait même sans le prétexte de la *mimèsis visuelle* de son héros : un film totalement et librement de caractère expressif et expressionniste.

[...] Ce caractère obsédant contredit non seulement la norme du langage cinématographique commun, mais même l'organisation interne du film en tant que « subjective indirecte libre ». C'est donc le moment où le langage, en suivant une inspiration différente et peut-être même plus authentique, se libère de sa fonction, et se présente comme « langage en soi », style²⁷⁸.

L'inscription dans un système de pensée proche des théories de Jakobson nous paraît très claire dans la mesure où Pasolini se penche sur la possibilité d'une « langue de la poésie au cinéma²⁷⁹ ». C'est-à-dire que la question de la poésie et d'un potentiel lien avec le cinéma est abordée uniquement (quand il pense au cinéma moderne) à partir d'une éventuelle langue de la poésie (que l'on supposerait opposée à une langue de la prose). En effet, son point de départ initial est l'interrogation suivante : « La question est de savoir comment la “langue de la poésie” peut être théoriquement explicable et pratiquement possible dans le cinéma²⁸⁰. » Il s'agit donc d'analyser un cas où, en supposant que la poésie se situerait au niveau du langage (dans une logique classificatoire des différentes *fonctions* du langage), on s'interrogerait alors sur ce que serait cette langue de poésie

277 Il s'agit justement pour lui, dans cet article, d'analyser le caractère formaliste de ce cinéma de poésie : « Mais pour démontrer que ce formalisme constitue pour l'essentiel le fond du film, je voudrais examiner deux aspects d'une opération stylistique particulière (...) ». (p.28)

278 PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma* (Empirismo eretico, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg. pp. 31-32.

279 *Ibid.*, p. 24.

280 *Ibid.*, p. 24.

hors du langage verbal. Ce postulat de départ nous renseigne sur le fait qu'il ne définit pas la possibilité poétique au cinéma comme uniquement limitée à cette pratique du cinéma de poésie mais que, dans le cas de ce sujet d'étude précis, il convient de partir de la conception initiale d'acception de la poésie de ces auteurs pour ensuite s'interroger sur sa potentielle existence au cinéma.

C'est bien la raison pour laquelle il envisage un lien d'une toute autre nature pour le cinéma poétique (le cinéma classique). Le cinéma poétique (qui est associé par Pasolini au cinéma classique, et auquel il attribue les films de Chaplin et de Mizoguchi, par exemple) procède lui par enregistrement de la poésie du réel. Le caractère poétique ne tient donc pas à un langage cinématographique véhiculé par les mouvements de caméra mais est recueilli puis intégré au film. Le lieu de la poésie change. On pourrait soulever que, dans les deux cas, la poésie est nouée au langage, dans la mesure où la réalité est elle-même perçue comme une langue par Pasolini et que, même dans le cas du cinéma classique poétique, il s'agit alors de recueillir la poésie de cette langue. Il ne nous apparaît pas contradictoire de penser que Pasolini envisage la poésie comme liée au langage et que c'est justement parce qu'il considère le cinéma comme une pratique de langage qu'il croit à un potentiel poétique. Mais de la même manière qu'il existe de nombreuses pratiques poétiques différentes en littérature, il en est ainsi au cinéma. Pasolini induit ainsi par là que la pratique poétique du cinéma ne repose pas uniquement sur le présupposé d'une langue de la poésie du cinéma.

Il souligne également que c'est par opposition au cinéma poétique classique que le cinéma moderne de poésie s'est formé (voire formalisé). La volonté d'une utilisation plus marquée de la caméra découle notamment d'une volonté de mettre en évidence, de rendre sensibles les éléments stylistiques qui sont gommés dans le cinéma classique, c'est-à-dire d'en affirmer les éléments formels :

La première caractéristique de ces signes qui constituent une tradition du cinéma de poésie consiste dans ce phénomène que les spécialistes définissent normalement et banalement par cette formule : « Faire sentir la caméra. » Ainsi, à la grande maxime des cinéastes sages, en vigueur jusqu'au début des années 60, « Ne pas faire sentir la caméra », a succédé la maxime inverse. Ces deux points, gnoséologiques et gnomiques, opposés, définissent sans équivoque la présence de deux manières différentes de faire du cinéma : de deux langues cinématographiques différentes.

Mais alors il faut bien dire que dans les grands poèmes cinématographiques, de Charlot à Mizoguchi et à Bergman, la caractéristique générale et commune était que « l'on ne sentait pas la caméra » : ils n'étaient pas tournés selon les canons de la « langue du cinéma de poésie ».

Leur poésie était ailleurs que dans le langage en tant que technique du langage.

Le fait que l'on n'y sentît pas la caméra signifiait que la langue adhérait aux significations, en se mettant à leur service [...]. [...]

Le caractère poétique des films classiques n'était donc pas obtenu en utilisant un langage spécifiquement poétique²⁸¹.

Cette théorisation du cinéma de poésie, conduite à travers une pensée du cinéma moderne, n'a pas pour visée (directe du moins) de définir par là son propre cinéma. Pasolini ne se situe absolument pas du côté du cinéma moderne et donc du cinéma de poésie. Sa propre pratique poétique du cinéma se dessine malgré tout en creux et se révèle indissociable de sa définition du cinéma comme « langue écrite de la réalité ». Une fois encore, c'est par le frottement dialectique à un autre pôle qu'il élabore sa réflexion. En se penchant sur la question de ce cinéma moderne émergent, il établit un dialogue avec celui qu'Alain Bergala mettait au coeur de ce débat. C'est d'ailleurs sur ce conflit fructueux avec Godard que revient Georges Didi-Huberman lorsqu'il analyse l'action dialectique et poétique de la notion de montage. En confrontant les différences de pratiques de ces deux poètes réalisateurs (notamment dans son ouvrage *Passés cités par JLG*), l'historien de l'art revient sur la critique que fait Pasolini spécifiquement à Godard, dans sa conférence sur le cinéma de poésie :

Dans la culture de Godard, il y a [...] quelque chose de brutal et peut-être de légèrement vulgaire : il ne conçoit pas l'élégie, car en tant que Parisien il ne peut être touché par un sentiment aussi provincial et paysan [...] . Il est tout à fait post-impressionniste, et ne possède en rien cette vieille sensualité croupissant dans l'aire conservatrice, marginale, « padouo-romaine », même si elle est très européanisée, comme chez Antonioni. Godard ne s'est posé aucun impératif moral : il ne ressent ni la normativité de l'engagement marxiste (c'est (pour lui) de l'histoire ancienne), ni la mauvaise conscience académique (c'est provincial). Sa vitalité ne connaît ni retenue, ni pudeurs, ni scrupules. Elle reconstruit, en elle-même, le monde ; en outre elle est cynique envers elle-même. La poétique de Godard est ontologique, elle se nomme cinéma. [Godard] met tout de front sur un plan d'égalité : le « Discours Indirect Libre » lui servant de prétexte est une systématisation sans détour, et sans différenciations, de mille détails du monde, sans solution de continuité, montés avec l'obsession froide et presque satisfaite (typique de son héros amoral) d'une désintégration recomposée à travers ce langage inarticulé. Godard manque complètement

281 DIDI-HUBERMAN Georges, *Passés cités par JLG*, Minuit, 2012, pp. 32-33.

de classicisme, sans quoi on pourrait parler dans son cas de néo-cubisme. Mais on peut parler d'un néo-cubisme non tonal. Sous les histoires de ses films, sous les longues « Subjectives Indirectes Libres » qui miment l'état d'âme des héros, se glisse inmanquablement un film fait pour le pur plaisir de restituer une réalité brisée par la technique et reconstruite par un Braque brutal, mécanique et discordant²⁸².

On retrouve ici un certain nombre des éléments que Pasolini invoque dans sa critique de l'avant-garde. Le caractère ontologique et autocentré des œuvres, la volonté de disloquer le réel pour accéder à une rupture qui se veut révolutionnaire, « sans solution de continuité ». Et finalement cette arrogance démiurgique de reconstruire un monde autre. La « désintégration recomposée à travers ce langage inarticulé » décrite par Pasolini nous évoque inmanquablement les pratiques montagières modernistes évoquées plus haut, qui aspirent justement à une solution de discontinuité. La mise en évidence de l'écart constituant une manière d'exhiber les éléments formels. Ce que pointe Pasolini renvoie le cinéma de Godard à cette esthétique moderniste montagière. C'est d'ailleurs cette esthétique de l'écart et de la rupture qui est analysée par Gilles Deleuze lorsqu'il se penche sur l'œuvre de Godard. La coupure irrationnelle constitue alors la particularité de la modernité godardienne car « la question n'est plus celle de l'association ou de l'attraction des images. Ce qui compte, c'est au contraire l'interstice entre images, entre deux images : un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe²⁸³. » :

Car, dans la méthode de Godard, il ne s'agit pas d'association. Une image étant donnée, il s'agit de choisir une autre image qui induira une interstice entre les deux. Ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation, comme disent les mathématiciens, ou de disparation comme disent les physiciens : un potentiel étant donné, il faut en choisir un autre, non pas quelconque, mais de telle manière qu'une différence de potentiel s'établisse entre les deux, qui soit producteur d'un troisième ou de quelque chose de nouveau. [...] C'est la méthode du ENTRE, « entre deux images », qui conjure tout cinéma de l'Un²⁸⁴.

Cette question de l'entre-deux est centrale car, d'une part, elle le rapproche de Pasolini : pour son potentiel dialectique qui conduit le poète italien à accentuer les polarités et donc, dans certains cas, à pratiquer lui aussi cet espacement forcé et volontaire ; mais d'autre part, elle rappelle cette démarche (quant à elle tout à fait opposée à celle de Pasolini) godardienne visant au morcellement

282 *Ibid.*, p. 185.

283 DELEUZE Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Éditions de minuit, 1985, cité dans BACQUÉ Bertrand, LIPPI Lucrezia, MARGEL Serge, ZUCHUAT Olivier (coll.), *Montage. Une anthologie (1913-2018)*, Les presses du réel, 2018 p. 381.

284 *Ibid.*, p. 382.

de l'unité, à la destruction de l'harmonie classique. Godard s'inscrit en cela tout à fait dans une pratique avant-gardiste (qu'on pourrait presque dire « de son époque »). Tandis que Pasolini doit certainement sa réputation de poète classique égaré au XX^{ème} siècle à cette aspiration continue vers une certaine unité (aussi dialectique soit-elle). C'est parce qu'il n'envisage pas de rupture avec le monde que Pasolini est classique. En ce qu'il récuse un langage de « l'art pour l'art » (ou, comme le rappelle Georges Didi-Huberman de « la poésie pour la poésie ») et privilégie une « poésie naïve », sa position est à mi-chemin entre une tradition romantique et un certain classicisme. C'est précisément la question de cet héritage romantique (et surtout du romantisme allemand) qu'aborde Didi-Huberman dans *Passés cités par JLG*. Il considère la pratique montagièrre de Godard comme une pratique poétique pour ce qu'elle constitue d'« art de la césure », correspondant ainsi à la définition d'Hölderlin :

elle est invention et intervention à la fois : invention d'une « pure parole » dans son intervention même de « suspension antirythmique » ; c'est alors qu'elle devient si « nécessaire pour rencontrer comme arrachement le changement et l'échange des représentations » par l'instauration d'un « rythme divisé »... Faut-il trouver étrange que cet éloge romantique de la césure semble fournir la description d'un montage typique – qu'il soit lyrique ou théorique – de Jean-Luc Godard²⁸⁵ ?

À la tradition cinématographique dans laquelle s'inscrit Godard s'ajoute la tradition poétique qui oriente sa pratique. Outre les tendances lettristes relevées dans *Histoire(s) du cinéma* par Didi-Huberman, qui souligne la recherche d'une référence visuelle à la « forme poème » et le recours, pour cela, à un modèle avant-gardiste, le « goût du romantisme allemand » est revendiqué par Godard lui-même²⁸⁶. Cette influence passe à la fois par un penchant pour la négativité et pour le métalangage. Comme l'analyse Didi-Huberman dans ces pages, l'activité montagièrre de Godard rejoint la recherche d'« absolu littéraire » des romantiques et se fonde, pour cette tentative d'une « mise en forme poétique du monde », sur quatre principes cardinaux (que convoque l'historien de l'art) : l'imagination, la fragmentation, la contradiction et la théorisation immédiate²⁸⁷. C'est donc sur la base d'un « inconscient romantique²⁸⁸ » que Godard articule son geste créateur à un geste également destructeur et fonde sa propre modernité poétique. Et si certains recoupements sont possibles avec la poétique pasolinienne (d'où la fraternité qui les confronte régulièrement, sur

285 DIDI-HUBERMAN Georges, *Passés cités par JLG*, Minuit, 2012, p. 157.

286 Georges Didi-Huberman rappelle cet extrait de « Les livres et moi » dans lequel Godard évoque les lectures de ses parents et notamment de son père qui est à l'origine de cette influence romantique : « Novalis ou Goethe, voire Hölderlin ou Hegel, seront ainsi reconnus par Godard pour leur profonde – et précoce – influence. » (*Ibid.*, p. 165).

287 *Ibid.*, pp. 166-167.

288 *Ibid.*, pp. 168.

laquelle revient précisément Didi-Huberman), il nous semble que c'est notamment cette question de la mise en morceaux du réel qui les distingue. Tout film de montage qu'il est, *La Rabbia* constitue ce lieu pratique et théorique où s'élabore le positionnement esthétique et politique de Pasolini. Non pas dans la fragmentation et une conception avant-gardiste de la modernité, mais dans le continu sur lequel il fonde sa propre conception de la révolution.

Conclusion suspendue...

Le montage apparaît ainsi comme l'outil privilégié de la modernité dans la mesure où il suppose une dynamique similaire, un même préalable de fragmentation avant la reconstitution d'un monde nouveau. Il s'impose ainsi comme le meilleur outil : à la fois instrument technique moderne et notion théorique convoquée pour penser et représenter l'explosion du monde classique. Le montage apparaît alors comme fondateur d'une certaine modernité poétique, définie par le discontinu et la mise en évidence des éléments de rupture avec des formes traditionnelles. Image et langage sont conjointement touchés par cette esthétique moderniste de la fragmentation. Et la déconstruction avancée par ce mouvement encourage un mouvement de sortie de la poésie hors du langage, conduisant à l'élaboration d'une catégorie générique du « poétique », élargie au-delà des limites traditionnelles de la poésie.

La modernité se définit alors sur la base de ce fantasme d'une rupture qui n'en est jamais vraiment une. Cette tendance dissimule une déshistoricisation qui, s'attachant au passé immédiat contre lequel elle se dresse, oblitère par là toute inscription dans l'Histoire, c'est-à-dire dans un passé plus lointain ou dans un futur. L'aspiration à une rupture passe par le rejet de la tradition, incarnée par la figure des pères. Ces derniers constituent un motif récurrent dans l'œuvre de Pasolini, notamment par paire dialectique avec la figure des fils. Pour le poète italien la révolution ne peut se faire par la rupture totale (et illusoire) avec l'héritage des pères, mais elle se réalise de tous temps à travers la réappropriation par chaque nouvelle génération de ce qui lui a été transmis. C'est en cela que consisterait la tradition : une dynamique de subjectivation, fondée sur une dialectique de reprise par répétition et d'écart différencié. La ressemblance aux pères et la reprise de leurs gestes est soulignée par Pasolini, qui pose ainsi la question de la révolution sur le mode de l'*imitation*. Mais la tension fondamentale du double mouvement de ressemblance et d'éloignement fonde précisément le retour (ré)volutionnaire. Sans cet éloignement premier l'imitation devient trop directe et exclut tout regard critique. Elle se transforme alors en répétition réactionnaire excluant toute différence et tombant dans le totalitarisme.

Ce risque pointé dans *La Rabbia* est sur la voie d'une réalisation, que Pasolini confirme quelques années plus tard. Il fait le constat d'un premier cas de révolution de droite, annulant la puissance dialectique du passé qui, par sa convocation au présent permet un regard critique et historique. La rupture sans précédent lui apparaît alors comme un ébranlement détruisant la possibilité d'une évolution des cultures dans toutes leurs variétés et leur richesse. Elles sont anéanties par la

suprématie de la culture bourgeoise qui dénature la chaîne de transmission en remplaçant les « pères de chair » par les « pères idéaux ». La culture de l'un remplace alors celle de l'autre et opère par là une révolution réactionnaire.

Révolution et modernité sont dès lors liées pour Pasolini : elles s'accomplissent soit dans la rupture soit dans la continuité. Si le poète italien se distingue du « cinéma moderne » qu'il pose du côté d'un prétendu schisme temporel, c'est pour se positionner, lui du côté du cinéma classique, c'est-à-dire dans une conception de la modernité reposant sur la reprise de la tradition. Ce choix suppose pour lui une définition toute différente de la poésie, notamment dans le cadre de sa possibilité au cinéma : plutôt que d'envisager une potentielle « langue poétique » du cinéma, Pasolini considère la poésie se logeant dans le sacré de la réalité. C'est sur cette base qu'il distingue sa propre pratique filmique de celle du cinéma moderne qu'il a rebaptisé « cinéma de poésie ». La modernité poétique du poète italien, théorisée et pratiquée dans *La Rabbia* ne se situerait ainsi pas, selon cette étude, du côté du montage, la notion de rythme s'imposant du côté du continu revendiqué par Pasolini.

Chapitre IV. Le rythme ou la modernité de la rage

Entre poésie et révolution

La notion de montage étant désormais précisée comme relevant davantage d'une conception de la modernité toute contraire à celle de Pasolini, il s'impose alors de considérer la différence que l'on accorde à la notion de rythme et qui justifierait une plus grande proximité de cette dernière avec la modernité du poète italien. Si *La Rabbia*, tout film de montage qu'il soit, relève davantage d'une pratique rythmique que d'une activité montagnière, il s'agit alors de mieux définir les contours de la modernité poétique envisagée par Pasolini et de la place du rythme dans cette affaire.

Pour mieux comprendre dans quelle mesure l'essai poético-politique de *La Rabbia* constitue une théorisation de la modernité poétique pasolinienne, il nous faut revenir sur le sens que Pasolini accorde au terme de *rage*. La *rabbia* (dont Hervé Joubert Laurencin nous rappelle que le terme « signifie rage, au sens médical ou comportemental, mais aussi colère, fureur, violence, acharnement au travail²⁸⁹ ») relève de la fureur poétique comme de la fureur politique. Il ne s'agit pas simplement d'une *position* de contestation (qui s'inscrirait, par exemple, dans un mouvement politique quel qu'il soit et pourrait alors être assimilé à une forme de militantisme) car la notion exclurait par là-même, en « posant » sa rage, le potentiel dynamique que le poète oppose à l'immobilité de l'état de normalité. Si le terme est d'abord associé par Pasolini, lors de déclarations contemporaines, au sens de « révolution », il devient surtout un « concept poétique²⁹⁰ », qui constitue l'élément central du film et du poème. La *rage* articule l'idée de révolution à celle (encore confuse mais qui sera développée plus tard) de « Nouvelle Préhistoire ». Il est donc fondamental de souligner ici que le terme de *rabbia*, associé à la notion de révolution, constitue un phénomène poétique et politique, et que la caractéristique de ce phénomène de soulèvement, d'émergence, est sa dimension temporelle. Sur la base d'un essai de poésie et d'un essai de politique, *La Rabbia* renferme une réflexion sur le Temps. C'est le développement autour de l'idée de « Nouvelle Préhistoire » qui pose les bases d'une pensée de la révolution (et donc de la modernité) comme Paradoxe temporel.

289 JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995, p. 143.

290 Ou d'*idée poétique*, *Ibid.*, p. 139.

Le projet de ce film-poème est présenté dans le *Traitement* publié en exergue du poème²⁹¹. Pasolini introduit cette notion (qu'il décrit comme encore « confuse » en lui) en revenant sur la tâche qu'il attribue aux poètes. Ces derniers sont responsables, selon lui, de la levée d'un état de crise (voire de sa fabrication « artificielle » si besoin est), d'un état « d'émergence²⁹² », lorsque l'époque l'exige :

C'est alors qu'il faut créer, artificiellement, l'état d'urgence : ce sont les poètes qui s'en chargent. Les poètes, ces éternels indignés, ces champions de la rage intellectuelle, de la furie philosophique.

Il y a eu des événements qui ont marqué la fin de l'après-guerre : prenons, pour l'Italie, la mort de De Gasperi.

La rage commence là, avec ces grandes, grises funérailles²⁹³.

Cet « état d'urgence », cette émulsion temporelle nourrie à la rage des poètes, constitue une brèche répondant à « l'état de normalité » qui se serait abattu sur le monde de l'après-guerre. Il s'agit même plutôt d'une riposte, visant à irriter la sensibilité engourdie de l'homme moyen, produit de cette nouvelle société. Mettre à vif ce qui a été recouvert d'une pellicule anesthésiante pour briser cet état de paix éternelle, débordant « d'une sinistre haine », « cette normalisation qui est consécration du pouvoir et du conformisme²⁹⁴ ». Cet état de normalité constitue en réalité une sorte de vide temporel, une page blanche qui se déroule comme un linceul sans bords et forme la toile d'un fond a-temporel et a-historique. Elle étouffe la sensibilité et, par là même, la compréhension de l'homme vis-à-vis du monde qui l'entoure, en contraignant le réel à un modèle qui supposerait impossible toute autre éventualité. Cette représentation du monde suppose que les choses se déroulent comme elles sont censées se dérouler, selon le cours « normal », « naturel », des choses, suggérant ainsi que toute autre évolution serait dès lors « anormale », « non naturelle ». C'est donc l'absence de potentialité critique qu'un tel monde renferme, qui est soulignée par Pasolini.

Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi : tout autour se présente comme « normal », privé de l'excitation et de l'émotion des années d'urgence. L'homme tend à s'assoupir dans sa propre normalité, il oublie de réfléchir sur soi, perd l'habitude de se juger, ne sait plus se demander qui il est²⁹⁵.

291 PASOLINI Pier Paolo, « Traitement », in *La Rage*, Nous, 2014, pp. 17-23.

292 C'est ainsi que le terme « emergenza » est traduit par Hervé Joubert-Laurencin dans JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995.

293 PASOLINI Pier Paolo, « Traitement », in *La Rage*, Nous, 2014, p.15.

294 *Ibid.*, p. 16.

295 *Ibid.*, p. 15.

C'est une sorte d'état de neutralité que décrit Pasolini, sans relief ni agitation. L'état de crise de la rage vise à animer le mouvement de l'homme devenu apathique et d'éveiller ainsi son esprit critique qui repose sur la possibilité d'une sensibilité et d'une réflexion (de soi, par soi). Cette interpellation par le poète est la mise en ébullition de ce qui conservait illusoirement un calme plat et semblait ainsi de toute éternité. Il s'agit donc de bouleverser cet ordre par l'incorporation d'un matériau temporel hétérogène. Face à la linéarité, à la platitude temporelle de cet état de normalité, le poète introduit du « détachement » (« le détachement du mécontentement, de la rage ») qui est un pas de côté, une prise de distance critique. L'éloignement intellectuel impliqué passe alors par un éloignement temporel, permettant par son étrangeté l'introduction d'une possibilité dialectique. Comme l'écrit Meschonnic dans *Modernité, modernité*, la crise « est la condition même du sens en train de se faire, subjectivement, collectivement. Quand il est arrêté, c'est un énoncé révolu²⁹⁶. ». On trouve donc dès ces premières pierres posées établissant la nécessité d'un état d'urgence, l'urgente nécessité de la reprise d'un mouvement critique.

Cette activité critique que Pasolini appelle de ses vœux ne consiste pas simplement en l'adoption d'une position critique « de principe » (c'est-à-dire de dénigrement) vis-à-vis de la droite. Il ne s'agit pas d'une *rupture* d'opposition (comme dans le cas des avant-gardes révolutionnaires) mais de l'animation de ce qui demeure statique, enfermé dans une prétendument immuable vérité éternelle. C'est finalement la sensibilisation au mouvement, par l'intégration d'une activité dialectique et la mise en évidence d'une hétérogénéité des composantes, qui remet au centre la question du rythme.

Cette remise en question de l'acception d'un « état de normalité » n'est pas seulement une attitude contestataire du système politique dominant. Elle concerne plus largement la tendance vers une idéologie du progrès, « une idéologie de l'histoire qui est devenue codifiée, conformiste », que Pasolini déplore également dans la culture de gauche. Il ne s'agit donc pas d'une revendication partisane ou militante. Ne croyant pas à la linéarité de l'histoire que suppose cette idéologie, Pasolini y répond par la proposition d'une lecture dialectique de l'histoire. Le passé est convoqué, intégré comme retour critique, pour réfléchir le présent. C'est par le frottement des temporalités hétérogènes que s'ouvre la potentialité dialectique : « Le passé représenté dans ces films s'oppose de façon critique et contestataire au présent. J'ai voulu critiquer le présent industriel, la consommation. Ces films sont une charge violente contre le présent²⁹⁷. ». Le recours au passé permet donc de présenter un contre-point au présent, car c'est par là seulement que le futur est

296 MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1993, p. 36.

297 DAVERAT Xavier, « S'il n'y a plus de peuple. Dialogues avec Gramsci » in *Europe*, n°957, mars 2008, p. 58.

possible. Par ces allers-retours permanents dans le temps, qui mettent à jour la complexité de ce dernier. La révolution prend forme dans le tissage de ces temporalités : « ce que le présent de la révolution peut mettre à jour, en le bouleversant dans le but de créer un futur, c'est le passé le plus archaïque, autrement appelé la tradition ».

C'est précisément ce qui ressort du choix organisationnel de la première partie de *La Rabbia*. Elle confronte l'« émergence » historique de l'Europe après la Seconde Guerre mondiale avec celle des pays colonisés fraîchement libérés. Ce moment de la victoire des peuples est crucial car, après leur longue résistance, et dans l'élan de celle-ci, c'est là que la trajectoire future se dessine. C'est une brèche historique qui s'ouvre devant eux car ils se situent alors à un embranchement temporel. Ces peuples, « rendus à l'histoire²⁹⁸ », sont confrontés à une intersection temporelle. La première voie les amène à reconduire le présent aliénant qu'ils vivaient sous l'oppression étrangère et à nier le passé archaïque (opérant ainsi à la fois une rupture avec un temps passé et une continuité dégradée avec le présent). Mais la deuxième permet une ouverture vers le futur, par la reconstruction (et seulement ainsi) de ce passé antique. La reprise de la tradition des pères pour un véritable mouvement révolutionnaire. Le film convoque ici ce moment crucial d'une temporalité dédoublée, ou plutôt d'une possibilité temporelle double. Il la convoque justement pour la confronter à cette époque de « normalité », où le temps s'est dissout et où l'histoire n'est plus cette temporalité incisive qui éveille l'homme. L'« état de crise » ou « d'émergence » est provoqué par le poète en propulsant cet instant suspendu (celui qui précède l'engagement dans une direction ou dans une autre) au cœur de la normalité engourdie de l'Europe.

Dans un article de 1964, Pasolini revient sur le projet de *La Rabbia* et l'associe précisément à cette idée de « Nouvelle Préhistoire » :

Ce que j'ai voulu dire dans *La Rabbia* est une idée un peu confuse en moi, une idée encore irrationnelle, mal définie, pas encore déterminée, qui est présente dans toute mon œuvre de ces dernières années.

C'est l'idée d'une nouvelle préhistoire. Je veux dire que mes [*sic*] sous-prolétaires vivent encore dans la préhistoire la plus reculée, tandis que le monde bourgeois, le monde de la technologie, le monde néo-capitaliste se dirige vers une nouvelle préhistoire²⁹⁹.

Cette discordance temporelle reposant sur un décalage appuyé entre deux classes sociales (mais en réalité entre deux « mondes ») est plus précisément décrite au préalable lorsque Pasolini compare

298 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 103.

299 « Una visione del mondo epico-religiosa », *Bianco e nero*, XXV, n°6, juin 1964, p.14.

l'univers culturel des sous-prolétaires qui peuplent son œuvre (littéraire et cinématographique) à celui des bourgeois de son époque :

le sous-prolétariat n'est en fait contemporain de notre histoire qu'en apparence, les caractéristiques du sous-prolétariat sont préhistoriques, elles sont même préchrétiennes, le monde moral d'un sous-prolétaire ne connaît pas le christianisme. Mes personnages, par exemple, ne savent pas ce qu'est l'amour au sens chrétien, leur moralité est celle typique de toute l'Italie du Sud, qui est basée sur l'honneur. La philosophie de ces personnages, bien que réduite en lambeaux, à des conditions minimales, est une philosophie préchrétienne de type stoïcien-épicurien, qui a survécu au monde romain et a traversé, indemne, les dominations byzantine, papale ou bourbonienne. En pratique, le monde psychologique des classes populaires est préhistorique, alors que le monde bourgeois est évidemment le monde de l'histoire. Les bourgeois, pas tant italiens, mais probablement américains ou peut-être originaires d'un État d'Europe du Nord beaucoup plus développé, s'orientent vers des formes de privation d'humanité à cause de la technologie qui supprime l'humanisme, mais cela n'a rien à voir avec la sous-humanité de mes personnages. [...] C'est-à-dire que mes sous-prolétaires vivent encore dans une préhistoire ancienne, dans la vraie préhistoire, alors que le monde bourgeois, le monde de la technologie, le monde néo-capitaliste se dirige vers une nouvelle préhistoire et la similitude entre les deux préhistoires est purement fortuite. Évidemment ce sont deux faits totalement différents³⁰⁰.

Cette culture pré-historique, qui serait celle des sous-prolétaires que décrit Pasolini, fait face à la culture de l'après-histoire (la Dopostoria) du nouveau monde industriel. Il ne s'agit pas, pour Pasolini, en employant ce terme qui prend l'histoire comme référent temporel, de supposer une désormais fin de l'histoire, mais d'analyser une rupture historique opposée au « merveilleux barbare » : « Le mot barbarie – je l'avoue – est le mot que j'aime le plus au monde. [...] La barbarie est l'état qui précède la civilisation, notre civilisation : celle du bon sens, de la prévoyance, du sens

300 PASOLINI Pier Paolo, « Una visione del mondo epico-religiosa », in « Bianco e nero », n.6, giugno 1964 (in PASOLINI Pier Paolo, *Per il cinema*, Mondadori, pp. 2853-2854). Nous traduisons : « [...] il sottoproletario, infatti, è solo apparentemente contemporaneo alla nostra storia, le caratteristiche del sottoproletariato sono preistoriche, sono addirittura precristiane, il mondo morale di un sottoproletario non conosce cristianesimo. I miei personaggi, per esempio, non sanno che cos'è l'amore in senso cristiano, la loro morale è la morale tipica di tutto il meridione d'Italia, che è fondata sull'onore. La filosofia di questi personaggi, benché ridotta a brandelli, ai minimi termini, è una filosofia precristiana di tipo stoico-epicureo, sopravvissuta al mondo romano e passata indenne attraverso le dominazioni bizantine, papaline o borboniche. Praticamente il mondo psicologico del sottoproletariato è preistorico, mentre il mondo borghese è evidentemente il mondo della storia. I borghesi, non tanto italiani, quanto probabilmente americani o forse di qualche stato dell'Europa settentrionale molto avanzato, vanno verso forme di privazione di umanità a causa della tecnologia che sta soppiantando l'umanesimo, ma questo non ha niente a che fare con la subumanità dei miei personaggi. [...] E cioè i miei sottoproletari vivono ancora nell'antica preistoria, nella vera preistoria, mentre il mondo borghese, il mondo della tecnologia, il mondo neocapitalistico va verso una nuova preistoria e la somiglianza fra le due preistorie è puramente casuale. Evidentemente sono due fatti totalmente diversi ».

de l'avenir³⁰¹. ». La Nouvelle Préhistoire n'est malheureusement pas un retour à ce passé archaïque, lieu de la mythification de la vie. Elle est éradication culturelle faisant fi du passé mais ne constituant pas pour autant une force vers le futur. La Nouvelle Préhistoire est une régression qui, contrairement à ce que Pasolini nomme tradition, n'est pas un retour révolutionnaire mais l'assise d'un génocide culturel.

Cette Nouvelle Préhistoire donne son nom à un chapitre de *La Rabbia*, situé à 19''50'''. Il est composé principalement d'images d'archives d'un meeting politique aux États-Unis, visant à nommer le futur candidat du parti Républicain à la présidentielle. Dans ces images sont soulignés des éléments de ce que Debord appellera quelques années plus tard *La société du spectacle* : le montage insiste sur la médiatisation de la scène, en isolant entre les nombreux plans de foule, quelques plans appuyés de cameraman et de photographes. Outre ces rares figures (et celle des *leaders* politiques), on ne distingue à l'image que la foule, survoltée comme s'il s'agissait d'un combat de boxe. L'événement politique est, là encore, renvoyé au statut de divertissement, pour une masse dans laquelle il ne semble pas y avoir de place pour le sujet. La dissémination de ce dernier est soulignée par la voix-off qui évoque l'aspiration à une ressemblance totale et totalisante, perçue comme garante démocratique par le « monde futur » :

La joie de l'Américain qui se sent identique à un autre million d'Américains dans l'amour de la démocratie : voilà la maladie du monde futur !

Quand le monde classique sera épuisé – quant tous les paysans et les artisans seront morts – quand l'industrie aura rendu inarrêtable le cycle de la production et de la consommation – alors notre histoire prendra fin.

Dans ces cris, ce vacarme, ces immenses assemblées, ces lumières, dans ces mécanismes, dans ces déclarations ces armes, ces armées, dans ces déserts, dans ce soleil méconnaissable, commence la nouvelle Préhistoire³⁰².

La ressemblance des citoyens, posée comme condition *sine qua non* d'égalité dans ces nouvelles sociétés jugées comme pseudo-démocratiques, est justement pointée par la voix-off comme caractéristique d'une culture industrielle qui ne conçoit le sujet que par la sérialisation. La répétition est ici perçue comme aliénation et destruction du sujet, contrairement aux rythmes du monde antique dont le motif de retour constitue un ancrage dans la terre, par lequel le sujet prend

301 JOUBERT-LAURENCIN Hervé, Pasolini, portrait du poète en cinéaste, Cahiers du cinéma, 1995, p. 229.

302 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, pp. 76-77.

consistance. Le « cycle de la production et de la consommation » prévaut désormais sur les cycles agraires du monde antique dont la disparition tient à la dissolution de ceux qui la font vivre : les paysans et les artisans. Le monde classique est personnifié, identifié, tandis que le monde de l'industrie n'a pas de visage et n'est présenté que comme une énorme machine engloutissant le sujet. Ou encore comme une petite machine, celle des caméras et appareils photographiques qui dissimulent le visage (et donc l'humanité) de ceux qui les portent. Machine vampirisante dont les flashes immortalisent autant qu'ils momifient le vivant. La grande roue de la production « inarrêtable » broie les humains pour en faire des confettis de sujets éparpillés dans ces arènes modernes. Elle jette ces fragments de vie dans des parades militaires et des déserts où les êtres qui figurent cette nouvelle société la fondent sur un modèle belliqueux, déshumanisant, et partent en fumée dans le dernier plan.



Figure 10

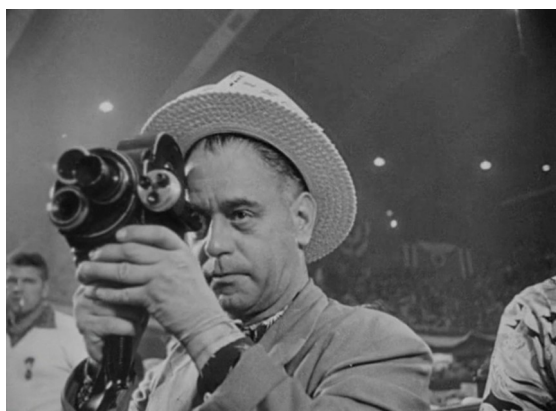


Figure 11



Figure 12



Figure 13

La Nouvelle Préhistoire se définit aussi par son opposition au monde antique et sacré³⁰³. La confrontation entre l'ancien univers paysan des sous-prolétaires pasoliniens et le nouveau monde industriel et hédoniste bourgeois est matérialisée par la suite de cet extrait³⁰⁴. La séquence intitulée « La Nouvelle Préhistoire » est en effet montée avec une séquence décrivant la mort du Pape Pie XII et l'élection de Jean XXIII. Le plan de transition entre les deux scènes est extrêmement révélateur de ce que Pasolini attribue comme « fumisterie » à ce monde sans corps, sans consistance, sans contact avec le réel. La montée de ce nouveau monde est matérialisée par le mouvement de la caméra du dernier plan, remontant à la suite du mouvement de la fumée blanche qui s'élève vers les cieux. Tandis que l'ancien monde retombe avec la caméra dans la mort de celui qui en était le héraut. Le contraste entre les deux mouvements est renforcé par le contraste de matières entre, d'un côté, la fumée vaporeuse et aveuglante et, de l'autre, le poids et l'ancrage du marbre de la statue. Si le premier motif désigne la vacuité et la vanité du monde industriel (la fumée pouvant également évoquer celle des usines qui le font tourner), le deuxième renvoie à la durée et au poids d'une institution ayant nourri spirituellement des siècles et des siècles d'hommes. Le jeu dialectique des matières se poursuit dans la prolongation des contrastes, de la fumée au marbre, du marbre à la chair. Le corps du Christ (dont la descente accompagne le mouvement de la caméra) se poursuit dans le corps du Pape mort étendu sous la croix. Le sens de l'histoire de ce monde ancien

303 Sur le rapport de Pasolini au monde antique, voir BOHLER Olivier, *Pasolini et l'antiquité*, Institut de l'Image, Aix-en-provence, 1997. On renverra plus précisément à l'article de DUMANOIR Jean-Richard, « Son Œdipe : Œdipe roi, de Sophocle à Pasolini », qui développe, entre autres questions, l'importance de la pensée mythique pour Pasolini.

304 La séquence de « La Nouvelle Préhistoire » se situe environ à 21''35''.

est contenu tout entier dans cette image qui fait entrer le vivant dans le récit historique. Le corps de chair ainsi assimilé au corps de marbre fait entrer la vie dans l'histoire, tandis que dans la nouvelle préhistoire tout n'est que fumée. Alors que le monde nouveau n'est que vapeurs brumeuses évoquant les abstractions formalistes de la séquence du « Don divin de l'eau », le monde ancien est art figural représentant la sacralité de l'homme. L'image du sacrifice de l'homme pour l'homme (figuré par le Christ en croix) est présentée comme une réponse à l'image d'une propagande politique et militaire qui est la nouvelle effigie du monde industriel. La figure de l'homme est encore une fois centrale dans cette opposition qui confronte une idéologie déshumanisante à une croyance humaniste. La « foule » s'est substituée à la masse et l'amour du Christ répond au pouvoir de la guerre. L'assimilation du corps mort du Christ (de marbre) à celui du Pape (de chair) réintègre l'idée de la tradition : un guerrier s'en va, un autre arrive et les deux poursuivent cette longue chaîne inaugurée par un père qui était en réalité un fils. Le « guerrier » en départ mentionné par la voix-off³⁰⁵, renvoie aussi bien au Christ que l'on descend de sa croix qu'au Pape décédé. Le corps mort déposé au pied de la croix prolonge le mouvement de la descente du corps mort du Christ. Cette dénomination reprend la dimension guerrière des derniers plans de la séquence sur la Nouvelle Préhistoire mais pour la détourner en une conquête d'amour et refuser au monde nouveau le monopole de cette puissance militaire.

L'extrait repose sur l'association dynamique perpétuellement reconfigurée des motifs de vie et de mort : la fin de l'histoire, annoncée par la voix-off sur les images de la victoire du futur candidat à la présidentielle américaine, personnifie l'émergence de ce monde nouveau. Le montage associe cette naissance à la mort du Pape Pie XII, avec qui sombre l'ancien monde. La sacralité du monde paysan émerge de son association avec la figure du Pape, lui qui est responsable de ce monde antique et qui est présenté au début de la séquence sous les auspices du Christ c'est-à-dire comme sauveur de l'humanité : « L'esprit est l'héritage du monde paysan, et toi, sois le Pasteur du monde antique qui vit dans cet esprit ». Ces mots sont-ils ceux que l'ange a soufflés à l'oreille du doux pape à la mystérieuse et paternelle grosse tête de tortue³⁰⁶ ? ». La voix-off souligne l'appartenance du monde paysan au sacré (car il n'y a pas de place pour le sacré dans le nouveau monde industriel) et enjoint le nouveau Pape à ne pas se tromper de responsabilité ou d'allégeance. Pasolini a vertement critiqué l'erreur historique de l'Église de s'être alliée à la bourgeoisie du nouveau monde alors même qu'il n'y avait pas de place pour elle dans la société industrielle vers laquelle il tendait.

305 « Un guerriero se ne va » (21''35''').

306 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 81.

Il rappelle ici que c'est le monde paysan qui permettait la survie de cette institution car c'est dans sa culture que la croyance dans le sacré pouvait perdurer³⁰⁷.

Le nouveau pape, [...] semble avoir compris qu'il devait être le Pasteur des Misérables : pêcheurs de requins, pasteurs de hyènes, chasseurs de vautours, semeurs d'orties, car le monde antique leur appartient, et ce sont eux qui le tireront à travers les siècles, avec l'histoire de notre grandeur.

Le lien entre le Pape (c'est-à-dire la sphère du sacré aussi bien que l'institution qu'il représente) et le monde ancien est établi par l'appartenance du monde paysan au sacré mais aussi, inversement, par l'affirmation de l'appartenance des papes au monde paysan. Car leur « monde fut un monde de paysans : dans le seul temps de [leur] vie patiente les nouveautés du monde ont commencé à faire des champs de blé et des vignes un monde antique ». Témoins d'un monde en déclin, ils en sont donc les dépositaires. La réitération de leur statut de fils renforce cette appartenance en la nouant à l'idée de tradition : « Il y aura des fumées blanches pour des papes fils de paysans du Ghana et de l'Ouganda, pour des papes fils de saisonniers indiens morts de la peste dans le Gange, pour les papes fils de pêcheurs jaunes, morts de froid en Terre de feu. ». En tant que fils (de paysans, de saisonniers, de pêcheurs), ils portent l'héritage de cette culture paysanne dont ils sont les débiteurs. Le pape est présenté en berger du monde paysan, auquel il appartient encore, mais vis-à-vis duquel il a une responsabilité : il s'inscrit dans un héritage, une filiation, sur la base réitérée du motif des pères et des fils : « Semblable au père malin et au grand-père buveur de bons petits vins, figure humaine inconnue des sous-prolétaires de la terre, amis, lui aussi, cultivateur de la terre ».

Mais l'insistance sur la mort des pères paysans (morts de la peste, morts de froid) annonce la mort de ce monde archaïque et sacré. Elle est de nouveau soulignée par la voix-off et, là encore, en ayant recours à une formule oxymorique qui confronte sa mort à ses multiples naissances : « La lente mort du monde paysan qui survit en peuplant des continents [...] ». L'extension évoquée s'apparente alors davantage à une gangrène qui se répand jusqu'à l'agonie qu'à un renforcement vital.

307 Ainsi dans un texte des *Écrits corsaires* intitulé « Pas d'amour, pas de culture : un langage sans origine », Pasolini explique : « Tant que l'Église, le monde paysan et la bourgeoisie paléo-industrielle ont constitué un tout, la religion a pu être reconnue dans chacun de ces trois moments d'une même culture ; même – et c'est tout dire – dans l'Église, dans le Vatican. [...] Le Concordat de l'Église et du fascisme a été quelque chose de très grave en son temps, au moment de sa signature, qui fut un blasphème devant Dieu ; mais il est beaucoup plus grave aujourd'hui. Pourquoi ? Parce que le peuple italien d'alors était « solidaire » – dans le sens que les structuralistes donnent à ce terme – de l'Église. Et l'Église, pour reprendre avec le peuple les agapes d'antan, pouvait se permettre le luxe « cynique » de passer par-dessus la honte du fascisme. Mais aujourd'hui, le peuple n'est plus solidaire de l'Église : le monde paysan, après quelque quatorze mille ans de vie, a pratiquement disparu d'un seul coup. [...] L'Église a gagné à sa cause cette nouvelle classe dominante et s'est laissée gagner par elle. » (PASOLINI Pier Paolo, « Pas d'amour, pas de culture : un langage sans origine », in *Écrits corsaires*, Flammarion, 1976, pp. 76-77).

La séquence précédant celle de la « Nouvelle Préhistoire » tourne autour d'un terme dont elle fait le liant des différentes parties qui la constituent³⁰⁸. Il s'agit du terme de *forme*, qui articule la scène du « Don divin de l'eau » à celle du couronnement de la reine d'Angleterre, et dont l'idée se prolonge jusqu'à la scène du meeting républicain. L'extension de cette notion à trois parties de cette séquence est révélatrice de ce que la question de forme est ici posée au regard d'institutions politiques et religieuses. Elle recouvre ainsi un certain folklore chrétien (avec la scène du « Don divin de l'eau »), la Monarchie (dont la dernière grande représentante en Europe est la monarchie britannique) et la Démocratie (dont l'exemple américain fait un modèle de modernité politique). Cette notion est ainsi articulée à la question du politique, dans une même dynamique d'éloignement et de porosité que celle instituée au début du film avec la mention des « raisons politiques » et du « sentiment poétique ». La forme n'est pas réellement dissociée d'un sens. Mais elle constitue également le point de bascule qui relie le spectacle de la monarchie européenne à celui de la démocratie américaine. La forme croise la question du spectacle, introduite dès le début de la séquence³⁰⁹, avec une première partie portant sur la vanité de la « société du spectacle³¹⁰ ». Puis elle est prolongée dans la troisième partie du miracle de l'eau, et enfin elle se poursuit avec le couronnement de la reine et l'arène démocratique américaine.

Le lien des trois institutions est particulièrement marqué par la mise en évidence de leur propre (et littérale) *mise en scène* : elle se manifeste notamment par l'enchaînement des défilés, cérémonies et autres célébrations (qui se prolonge même jusqu'à la scène de l'élection du nouveau pape), et se fonde sur la reprise d'un motif commun aux trois scènes (et mises en scène) qui pose la question du rapport de l'Un au Tout. Comme souvent chez Pasolini, ce motif est double et dialectique : il repose sur une présence marquée de la foule dans chacune de ces scènes, qui est à chaque fois montée en contraste avec une figure principale, individualisée et se détachant de la masse. L'image du salut à la foule depuis un balcon (ou une hauteur) revient à trois reprises, c'est-à-dire pour chacune des institutions représentées : Monarchie, Démocratie, et Église ont chacune leur scène de représentant saluant la masse des personnes venues confirmer le renouvellement de l'institution. Et le frottement de ces deux entités (le représentant et la foule) fait de chacune de ces parties un diptyque reconduit plus loin sous une autre forme politique.

308 La séquence s'ouvre sur la notion de forme à partir de 17''05'' environ. La voix-off introduit frontalement cette notion mais elle sous-tend la partie précédente sur « Le don divin de l'eau ».

309 On identifie ainsi le réel « début » de cette séquence à 12''43''.

310 L'expression est anachronique car le texte de Debord n'existe pas encore mais nous choisissons de l'employer malgré tout car l'analyse de Debord est déjà présente dans *La Rage* et le terme de « spectacle » correspond ici tout à fait à ce que désigne Pasolini.

Cette assimilation d'une institution à l'autre est renforcée par le montage entre la scène du couronnement de la reine et celle de l'élection du parti républicain. Un premier champ / contre-champ est monté entre la reine qui salue de son balcon la foule venue l'applaudir, puis le montage renvoie de nouveau à la reine par un retour au champ mais le deuxième contre-champ ne présente plus, cette fois-ci, les sujets britanniques de la reine. Au deuxième geste de salut répond la foule des électeurs américains qui attend cette fois-ci le vainqueur des primaires républicaines à l'élection présidentielle. Le raccord entre les deux plans assimile ainsi les deux foules comme si elles dialoguaient toutes les deux avec la reine d'Angleterre. Ce montage reconduit l'opposition entre la masse et ses dirigeants, d'un côté à l'autre de l'océan, et d'un système politique à l'autre. Une continuité est ainsi établie entre la foule des sujets dominés par leurs monarques et la masse des sociétés modernes, dont la relation à leurs représentants politiques est alors associée aux structures hiérarchiques de l'ancien monde. La voix-off clame « God save the Queen ! » juste avant l'arrivée du plan de la masse américaine, créant ainsi l'impression que ce cri qui émane du plan de foule pourrait provenir, non pas des sujets britanniques, mais du brouhaha des électeurs américains. Le contraste entre la distinction d'un personnage particulier (ou deux) pour chaque scène, et l'indifférenciation des personnes noyées dans la foule, est souligné par les premiers plans de la scène d'élections américaines. Les citoyens constituent un amoncellement de petits êtres dont on distingue à peine la forme humaine, et dont l'accumulation uniforme n'est brisée que par la présence ponctuelle de petits panneaux indiquant leur État d'origine. Seules ces petites étiquettes posées comme sur des produits de supermarchés suggèrent une possible variation entre ces modules d'êtres humains multipliés à l'infini. Et l'apparition, en surimpression sur la foule, de la figure du candidat choisi, prenant presque toute la place dans le plan, renforce le déséquilibre mis en évidence, entre la masse et ses représentants. Cette impression est renforcée par la voix-off qui énonce la joie des Américains de se ressembler et le fondement que cela représente dans leur système démocratique.

La dialectique de la masse (ou de la foule) et du représentant (dominant, qu'il soit monarque ou élu démocratiquement) est même prolongée dans la scène de l'élection du nouveau Pape. La foule, venue faire ses adieux à l'ancien Pape et rendre hommage à sa dépouille, est transformée par la musique en masse d'individus venus contempler le spectacle fabriqué pour eux. Ce qui relevait de la tradition religieuse (un hommage mortuaire et sacré), appartenant en cela à l'ancien monde, est détourné par le réemploi de la même musique que celle utilisée dans la scène du couronnement de la reine. Elle rappelle ainsi la notion de *forme* et cette idée de « société du spectacle » développée préalablement. L'ironie de la voix-off renforce le sentiment d'hypocrisie soulignée par la mise en scène : « Maintenant les bourgeois suivent, avec leurs frères sous-prolétaires, le cercueil du Pape

agraire, à St Pierre, comme sur la place d'un grand et funèbre village³¹¹... ». Et la prolongation dans cette scène des mêmes motifs dialectiques (foule/personnage) et de la même idée de forme (par la reprise de la musique) signifie ce que la religion a perdu de la sacralité du monde ancien pour adopter les codes du nouveau monde et tenter ainsi sa survie.



Figure 14

L'association de cette question de la forme à la métamorphose politique (et religieuse) mise en évidence dans cet extrait, soulève l'importance de la mise en récit ou de la représentation de cette évolution culturelle et politique. Il n'est pas anodin qu'à cette séquence succède le plan du faux Lénine (un acteur interprétant le père de la révolution bolchévique) et que la voix-off énonce alors la nécessité, pour une Nation refaisant son histoire, de tout reprendre depuis le début. L'impératif de la re-prise révolutionnaire est également un impératif de re-présentation de l'histoire. Et c'est bien pour cela que le choix de la re-prise d'images d'archives est fondamental. Le retour sur image est la condition inéluctable pour la rage révolutionnaire. C'est par là que se construit l'esprit critique que Pasolini appelle de ses vœux dans le *Traitement*. Re-voir des images que nous avons déjà vues dans les actualités mais les voir différemment. La répétition du même, encore une fois, permet pour Pasolini une relecture autre et donc dialectique. Le phénomène de variation est d'ailleurs double

311 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 78.

car, non seulement la *lecture* de ces images, vues une deuxième fois et avec un recul temporel, ne peut plus être la même (la temporalité toute particulière de l'émergence de l'état de crise se manifeste également ainsi), mais elle est aussi enrichie par le remontage de ces images entre elles. C'est tout autant la nouvelle association de faits et d'images que propose le film qui permet au spectateur de re-voir autrement ces images qui n'ont plus la même signification dans le cadre d'une nouvelle configuration. Un sens nouveau est construit par le renouvellement des associations d'images et la réflexion de cette époque (d'elle-même par elle-même) est ainsi possible.

Ce qui n'est pas le cas justement dans le cadre de cette « société du spectacle ». L'extrait analysé met en évidence des systèmes politiques dont le régime de représentation de leurs institutions ne suppose pas de médiatisation dialectique permettant l'activité critique d'un sujet. Il s'agit, au contraire, par la culture du spectacle et du divertissement, et donc d'un système de représentation direct, immédiat, de limiter le *temps* de réflexion et la possibilité de *recul*. Ce que critique précisément Pasolini dans un texte postérieur de 1974, publié dans les *Écrits corsaires*, intitulé « Enrichissement de l'«essai» sur la révolution anthropologique en Italie ». Pasolini évoque la « propagande télévisée du nouveau genre de vie «hédoniste» » et la censure vaticane qui, selon lui, se trompe d'objet, car elle devrait plutôt censurer la *représentation* d'un mode de vie qui ne contient absolument rien de sacré ou de religieux :

Mais jamais un « modèle de vie » n'a vu sa propagande faite avec autant d'efficacité qu'à travers la télévision. Le type d'homme ou de femme qui compte, qui est moderne, qu'il faut imiter et réaliser, n'est pas décrit ou analysé : il est représenté ! Le langage de la télévision est par nature le langage physico-mimique, le langage du comportement ; qui est donc entièrement mimé, sans médiation, dans la réalité, par le langage physico-mimique et par celui du comportement : les héros de la propagande télévisée – jeunes gens sur des motos, jeunes filles à dentifrices – prolifèrent en millions de héros analogues dans la réalité³¹².

Dans ce texte Pasolini analyse le contact *direct* que le langage physico-mimique de la télévision instaure avec ses spectateurs³¹³. Le procédé mimétique qui est employé n'offre pas de regard extérieur permettant un recul critique sur ce qui est représenté mais, au contraire, enjoint à l'imitation de ce qui est vu. La *mimésis* n'a ici pas de fonction analytique (comme ce pouvait être le cas chez Dante). Elle n'est plus qu'atteinte directe aux émotions du spectateur et fait office de modèle ou plutôt d'archétype. Ainsi la manière dont ce nouveau monde se représente et les outils

312 PASOLINI Pier Paolo, *Écrits corsaires*, Flammarion, 1976, p. 107.

313 Voir PASOLINI Pier Paolo, *Contre la télévision*, Les solitaires intempestifs, 2003.

qu'il utilise pour cela suppose une vision tout à fait univoque des choses, de même qu'elle implique une normalisation des formes de vie.

Et les poètes du spectacle de ce nouveau monde, ceux qui racontent l'histoire de ce temps, sont également soumis à ce régime de la *forme*. Ce n'est plus la sacralité du réel qu'ils chantent mais les exploits du progrès. Ce miracle des temps modernes, dont les héros épiques sont les industriels, est évoqué dans la scène du « Don divin de l'eau ». Le réel n'est plus un lieu où la sacralité est en imminence d'explosion. Tout n'est plus que performance technique et démonstration de la virtuosité de ces hérauts du progrès. En témoigne cette scène consacrée à la cascade des Marmore, à Turin. Il s'agit là d'une cascade tout à fait artificielle dont le débit est activé pour répondre aux besoins du tourisme (la cascade est devenue une attraction touristique) et de la compagnie d'électricité. Ce qui relevait dans l'ancien monde d'un miracle ou d'une manifestation sacrée est ici méthodiquement calculé pour un profit encore plus savamment orchestré. Le ton de la voix-off, présentant cette cascade comme « le don divin de l'eau » est tout à fait ironique, soulignant l'absence de mystère que recouvre ce phénomène³¹⁴ : « Le don divin de l'eau, pour le progrès, se transforme en chiffres : pour l'industrie électrique par exemple, l'excitant abîme des cascades se traduit en kilowatts et en ampères... ». Ce qui relève de l'infini du sacré est désormais susceptible d'être provoqué et se révèle mesurable avec les moyens de la science et du progrès (les kilowatts et les ampères). La volonté même de mesurer mathématiquement l'apport de ce « don divin » est tout à fait significative de l'idéologie de ce nouveau monde, vidé de tout sens du mythe et du sacré : il paraîtrait absurde (voire insultant) à un esprit de l'ancien monde d'évaluer métriquement ce qui lui a été donné par don de Dieu. La « fausse impartialité » évoquée par la voix-off critique la prétendue objectivité scientifique, promue contre la subjectivité considérée comme peu rigoureuse de l'ancien monde et de sa capacité de croyance. Cette dernière est opposée par le monde moderne à la connaissance scientifique dont il aurait l'apanage et qui ne souffrirait pas de zones d'ombres (comme le prouve sa capacité à mesurer même le mystère le plus obscur).

L'absurdité de la mesure du sacré est nouée à l'absurdité d'une conception mathématique (chiffrée, c'est-à-dire codée) de la poésie. L'assimilation de l'un à l'autre renvoie dos-à-dos les industriels et les poètes formalistes, les réunissant sous la coupe d'une idéologie qui aborde le sacré du monde par les chiffres et la science, détournant ainsi la possibilité d'un véritable contact avec le réel :

314 La sacralité d'un tel miracle est d'autant plus forte que l'image du jaillissement de l'eau a une connotation biblique très marquée.

Une fois par an, même les industriels, même les hommes qui mesurent les phénomènes naturels en chiffres et les rendent esclaves des dividendes, deviennent poètes... Oui, voix des industriels, voix de la fausse impartialité... Ils deviennent poètes, mais à condition que la poésie n'ait pas de contenu, voix effrayante des contenus ! À condition que la poésie soit pure forme, voix de l'incoercible formalisme !

Pasolini fait ainsi de ces industriels et des formalistes, des poètes esthétisants, à l'opposé de ceux prêts à soulever la rage. L'association des poètes et des industriels, tous deux créateurs de sacré artificiel est renforcée par le montage image d'un plan serré de l'écume de la cascade avec un plan serré d'un tableau abstrait qui reprend ce motif de nébuleuse abstraite. Le choix du montage d'un détail du plan de la cascade et d'un détail du tableau insiste sur l'aspect purement « formel » de l'image. Le montage met ainsi en évidence l'élément commun retenu dans les deux cas et qui permet l'association de ces deux plans. La voix-off souligne également ce lien, en rappelant que c'est bien la notion de forme qui les relie : « La forme ! Désormais les industriels qui deviennent poètes ont pour étendard un tableau abstrait, la forme la plus arrogante de l'absence d'âme ».



Figure 15

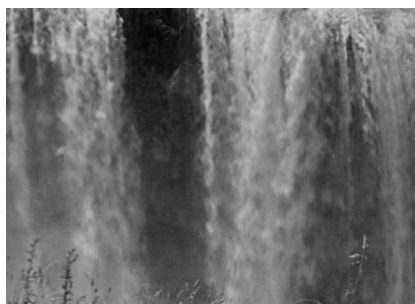


Figure 16

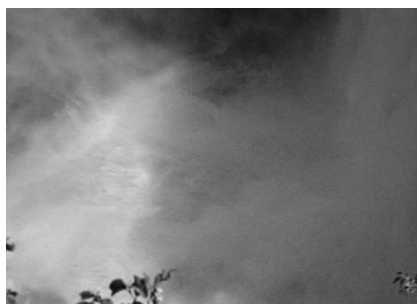


Figure 17



Figure 18

L'abstraction soulignée par l'image et le son renvoie à l'absence d'ancrage dans le monde que Pasolini déplore chez les avant-gardes. Les industriels et les poètes sont désormais interchangeables : on peut faire indifféremment de l'industrie ou de la poésie car tout n'est finalement qu'affaire de chiffres. Si pour Pasolini la bourgeoisie se caractérise par son détachement et son manque de contact avec la réalité (et donc le sacré), l'art formaliste (poésie ou peinture abstraites) sert donc cette vision du monde. En rapprochant le formalisme poétique de la culture industrielle, Pasolini fait de ces poètes de l'avant-garde des poètes de leur temps. C'est-à-dire des poètes dont la modernité ne passe pas par cette convocation du passé permettant une vraie révolution, mais des poètes absorbant et exprimant directement, sans médiation, l'idéologie dominante de leur époque. Des poètes contemporains³¹⁵ (et non pas au sens qu'Agamben attribue à ce terme), c'est-à-dire des poètes reflets sans réflexion. Dans le *Traitement* de *La Rabbia*, Pasolini écrit :

La culture occupe des terrains nouveaux : nouveau souffle d'énergie créatrice dans les lettres, le cinéma, la peinture. Un énorme service rendu aux grands détenteurs du capital.

Le poète servile s'anéantit, rendant vains les problèmes et réduisant tout à la forme.

Le monde puissant du capital a, en guise d'impudent drapeau, un tableau abstrait³¹⁶.

Les poètes de la forme, loin de lever la rage nécessaire à l'éveil d'un esprit critique, servent au contraire, par leur art, la propagation de l'idéologie du nouveau monde. Cet extrait du « Don divin de l'eau » est tout à fait révélateur de la conception pasolinienne de la poésie qui, non seulement ne se limite pas à un travail de la forme, définie comme virtuosité mathématique, mais suppose encore moins une distinction de la forme par rapport au sens. La poésie est pour lui retour perpétuel de configurations dont le mouvement (jamais figé dans un code) est le socle d'une activité critique. En témoigne sa réception des formalistes russes mais également son positionnement face aux structuralistes de son époque.

C'est notamment sur ce point que se rejoignent la conception de Pasolini et celle de Meschonnic. Lucie Bourassa, dans son ouvrage, *Henri Meschonnic, Pour une poétique du rythme*, rappelle l'importance, dans la démarche intellectuelle des formalistes russes, de la revendication d'une spécificité du littéraire et donc de la manière toute particulière dont signifie son « matériau ». Loin

315 Agamben considère que le contemporain est en réalité celui qui est le moins en adéquation avec son époque et donc, par là-même, le plus en mesure de prendre conscience des réalités de son temps, de construire un regard critique sur le vécu inconscient. Voir AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2008.

316 PASOLINI Pier Paolo, « Traitement », in *La Rage*, Nous, 2014, p. 18.

de mener *in fine* à une négation du langage, leurs recherches revendiquent au contraire une attention toute particulière aux moyens de signifier, propres à la littérature. Ainsi les éléments habituellement considérés comme « formels » ne sont-ils pas dissociés de la manière de signifier de l'œuvre. On retrouve cet attachement à la spécificité du littéraire chez Meschonnic dans sa défense de la « littérarité » et *pour la poétique*, valorisant la « spécificité de l'œuvre comme texte ; ce qui le définit comme espace littéraire orienté³¹⁷ ». Mais c'est également un des éléments qui conditionnent la relation de Pasolini aux avant-gardes littéraires de son époque :

les avant-gardes classiques ont continué à faire de la littérature et ont mené leur action antilinguistique avec des outils littéraires : leur action n'était rien d'autre que l'innovation comme fin en soi, poussée jusqu'à des conséquences extrêmes, donc scandaleuses. Les avant-gardes d'aujourd'hui mènent au contraire leur action antilinguistique sur une base qui n'est plus littéraire, mais linguistique. Elles n'utilisent pas les outils subversifs de la littérature pour bouleverser et démystifier la langue mais elles se placent à un point zéro linguistique pour réduire le langage à zéro et, partant, les valeurs³¹⁸.

Pasolini souligne que cette négation du littéraire prend la forme d'un « luogo zero delle avanguardia » sans doute car elle correspond à un « reale momento zero della cultura e della storia ». Il attribue aux avant-gardes une contestation, non pas de la tradition mais du *signifié*, et noue ce constat à celui de la rupture de contact entre la littérature et le réel. Sa critique ne suppose par pour autant qu'il croit en une dissociation entre *signifiant* et *signifié*. C'est pour lui la conséquence de cette distinction qui va de paire avec une hiérarchisation qu'il conteste. Le prisme du *signifiant* (et donc de la *forme*) au mépris du *signifié* conduit à une négation du littéraire.

Contrairement aux approches dissociant le signifiant du signifié, qui impliquent par là une conception « ornementale » du signifiant (dans lequel, notamment en poésie, le rythme est englobé sous le titre de qualité supplémentaire apposée au langage, lui-même limité à une fonction de communication), les formalistes russes défendent une conception en *système*³¹⁹. Les composantes du langage s'associent dans toute leur variété, tissant ainsi un système bigarré dont la composition

317 MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique I*, Gallimard, Paris, 1970, p.174.

318 PASOLINI Pier Paolo, *Emipirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000, p. 14. Nous traduisons : « le avanguardia classiche continuavano a fare la letteratura, e conducevano le loro azione antilinguistica con strumenti letterari : il loro non era che un innovazionismo fine a se stesso e portato alle estreme, e perciò scandalose, conseguenze. Invece le avanguardie di oggi conducono la loro azione antilinguistica da una base non più letteraria, ma linguistica : non usano gli strumenti sovvertitori delle letteratura per sconvolgere e demistificare la lingua : ma si pongono in un punto linguistico zero per ridurre a zero la lingua, e quindi i valori. »

319 On simplifie ici sous la formule générique de « formalistes russes » des auteurs variés ayant des réflexions et des positionnements différents car il serait trop laborieux d'entrer davantage dans les détails. On se limitera à évoquer les éléments faisant globalement consensus au sein de ce groupe de chercheurs, tout en précisant que cette synthétisation mériterait de faire l'objet d'un travail à part entière.

constitue le socle de signification. Bourassa souligne qu'ils proposent par là une considération autre des éléments usuellement attribués à la forme : ceux-ci ne sont pas dissociés du langage et ajoutés par fonction esthétisante pour créer du littéraire (ou du poétique). La manière particulière de signifier d'un texte littéraire tient au système d'agencement des éléments dits « formels ». C'est sur la base de cette acception que Meschonnic développe sa critique du rythme. Contrairement à ce qui sera développé plus tard par Jakobson et qui constituera un des fondements de l'approche structuraliste, il n'admet pas de morcellement du langage en différentes fonctionnalités, qu'elles soient réduites à une action de communication ou isolées pour leurs appréciations formelles³²⁰.

La notion de rythme est tout à fait révélatrice de ce que Meschonnic considère comme une aberration dans cette conception du langage : usuellement associé à la catégorie de la forme (notamment en raison du paradigme musical qui le pose hors du sens), le rythme serait par là hors du langage. L'auteur de *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, défend une pensée du discours en système proche de celle défendue par les formalistes russes, dont il se revendique :

L'étude syntagmatique et paradigmaticque du rythme prend à rebours le structuralisme. Elle recommence aux formalistes. Ceux-ci, en étudiant le rapport du vers et de la syntaxe, travaillaient, de l'intérieur de la théorie traditionnelle, vers une théorie critique. Critique de la signification dans le vers. Critique aussi de la syntaxe « déformée », devenant un « formant » du vers. La phrase elle-même vue comme un « événement rythmico-syntaxique » et « non seulement phraséologique, mais encore phonétique ». Ce qu'Eikhenbaum appelait la mélodique du vers n'était pas la sonorité mais le système des symétries, des répétitions, des « procédés de mélodisation » et la « combinaison de figures d'intonation déterminées, réalisées dans la syntaxe ». Analyse qui tendait à syncrétiser les niveaux³²¹.

Meschonnic substitue à la prévalence du mot dans la puissance de signification du langage (et de l'image dans sa potentialité poétique) celle de la syntaxe. Sa définition syntagmatique et paradigmaticque du rythme, impliquant un système de signification par l'articulation de tous les éléments du langage, ne peut admettre une distinction et une hiérarchisation de ces composantes. L'élection de la « forme », opposée au sens et cristallisant la « fonction poétique » du langage, est ainsi récusée par sa critique du rythme, de même qu'elle est ironiquement grimée par Pasolini dans la séquence du « Don divin de l'eau ». Et tous deux se rejoignent également sur la classification

320 Lucie Bourassa évoque notamment les liens entre les formalistes russes et des auteurs futuristes comme Maïakovski et Pasternak dont la poétique refuse la prédominance à l'image accordée par les poètes symbolistes.

321 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, pp. 111-112.

sociale que cette conception du langage implique : le refus par Meschonnic d'une distinction entre le langage poétique et le langage ordinaire³²², faisant du poète un élu non démocratique distingué du commun des mortels trouve son écho dans l'opposition de classes perceptible dans l'ensemble de la séquence analysée. Les poètes formalistes sont associés aux industriels, nouveaux seigneurs des arts et des lettres de l'époque moderne, tandis que le langage vulgaire de la société de consommation est réservé aux masses laborieuses. L'écart souligné entre la culture du divertissement du début de la séquence et la « haute poésie » formaliste inaccessible au commun, découle d'une conception du langage opposant ses différentes fonctions supposées. La vision de cet extrait du « Don divin de l'eau », où la mise en évidence d'une mesure de l'énergie poétique en kilowatts signifie la critique d'une conception de la poésie où prédomine l'image et le mètre, appauvrissant ainsi drastiquement le langage, ne peut que résonner avec ce que Meschonnic souligne dans *Critique du rythme* :

Le sens ne se mesure pas. Comme activité des sujets. Ne se compte pas non plus. Chaque fois qu'on y compte quelque chose, on réduit le langage à un modèle faible, dont l'inefficacité paye de retour les satisfactions numériques. Ainsi, la réduction au mot, – machine à traduire, lexicologie littéraire, stylistique quantitative qui a compilé des index inutilisables (les concordances sont autre chose) : autant d'échecs que compte l'espoir scientifique. Parce que le langage est une syntagmatique et une paradigmatic ensemble, à tous les niveaux linguistiques, et que le sens ne se divise pas selon les « subdivisions traditionnelles » que critiquait Saussure. Et comme tout est sens dans le langage, dans le discours, le sens est générateur de rythme, autant que le rythme est générateur de sens, tous deux inséparables – un groupe rythmique est un groupe de sens – et autant le sens ne se mesure pas, ne se compte pas, le rythme ne se mesure pas. Dès qu'on mesure, dans le discours, au sens d'une métrique, c'est autre chose que le discours qu'on mesure³²³.

La volonté de quantifier, de mesurer, en s'attachant au mot, est symptomatique d'une fragmentation du langage en unités lexicales. On comprend mieux comment l'approche montagnière du langage reproduit une valorisation de l'image poétique, au détriment de la syntaxe. La séparation de l'art et de la vie, impliquée par cette classification du langage en couches autonomes, est tout aussi flagrante dans la séquence analysée. L'isolement d'une fonction communicative de

322 Meschonnic récuse l'idée d'une opposition entre un langage quotidien ou commun et un langage poétique. Il prend l'exemple de la métaphore, usuellement attribuée au langage poétique, et souligne que cette figure de style ne constitue pas l'apanage de la poésie mais est employée quotidiennement par toutes sortes de locuteurs. Cette opposition binaire s'inscrit pour lui dans la suite théorique d'une ribambelle d'oppositions duelles qu'il conteste : « Au paradigme anthropologique de l'âme et du corps, au paradigme culturel de l'esprit et de la lettre, de la voix vivante et de l'écrit-qui-est-mort, s'est surimposé le paradigme métalinguistique du général (ou du générique) abstrait opposé au particulier concret, effet et aspect de la séparation entre le langage et la vie. » (MESCHONNIC Henri, *Les états de la poésie*, Paris, PUF, 1985, p. 103).

323 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 215.

« l'universel reportage » ressort violemment de l'imaginaire télévisuel convoqué par le début de la séquence (lors du reportage sur l'arrivée d'Ava Gardner et la visite d'une pêcherie par Sophia Loren) et se polarise vis-à-vis de la scène du formalisme industriel, gage de la fonction poétique du langage. Mais Pasolini fait évoluer cette distinction, héritée de Jakobson, en la projetant dans l'univers culturel de la société de consommation. L'écart entre un art formaliste, abstrait, supposément réservé à une élite intellectuelle (qui n'est alors qu'une élite économique) et un art populaire réservé aux masses pour sa qualité de divertissement et la grossièreté de sa facture, est souligné par Pasolini dans le *Traitement* de *La Rabbia* :

Ainsi, tandis que dans un coin la culture de haut niveau devient de plus en plus raffinée et réservée à quelques uns, ces « quelques-uns » deviennent, fictivement, nombreux : ils deviennent « masse ». C'est le triomphe du « digest », de l'« illustré » et, surtout, de la télévision. Le monde déformé par ces moyens de diffusion, de culture, de propagande, devient de plus en plus irréel : la production en série, y compris des idées, le rend monstrueux³²⁴.

La distinction entre ces deux pôles de l'art est assumée par l'association, dans cette séquence, de la toute première scène portant sur les années 1950 (sur la vanité de sa culture de masse), et des scènes portant sur la notion de forme. La vacuité et l'absurdité de l'autre pendant de cette polarisation de la culture, c'est-à-dire non plus le pôle de l'avant-garde abstraite et élitiste mais celui de la culture de masse et du divertissement, sont soulignées par le tout début de la séquence. Elle associe des images de stars du cinéma (l'arrivée d'Ava Gardner en Italie et la visite d'une pêcherie par Sophia Loren), prises dans un contexte non pas « cinématographique » mais dans le cadre de leur « starification », à des images de reportages sur la popularité mondiale du jazz. La voix-off conserve un commentaire de type télévisuel informant et commentant l'image (c'est-à-dire l'accompagnant au lieu de la questionner). Cette introduction frappe pour le décalage qu'elle présente entre le ton de la voix-off et le style antique de la tournure : « Voix de l'humour stupide, de la peur de la culture... Déchaîne-toi ! C'est à toi ! Pousse un soupir de soulagement, voix de la quotidienne vulgarité ! ». Son interpellation rappelle l'invocation aux Muses (au début de *L'Odyssée* notamment) et tranche avec la vulgarité (soulignée par le texte) de ce qui est célébré par le poème. Ce ne sont plus les hauts faits d'un héros antique mais les mimiques dégoûtées de Sophia Loren qui nourrissent les récits de cette Nouvelle Préhistoire. Le montage intègre à cet extrait des photos de crânes excavés sans la moindre information concernant la provenance de ces images. Elles ne fonctionnent alors que sur leur pouvoir d'image « au premier degré », au sens où l'on

324 PASOLINI Pier Paolo, « Traitement », in *La Rage*, Nous, 2014, p. 21.

retient alors uniquement ce que nous montre l'image : un crâne, évoquant d'autant plus les tableaux des vanités qu'il est associé, par le montage, à des images de jeunes femmes (motif récurrent des vanités³²⁵). L'introduction de cette tradition picturale signifie avant tout la vanité de cette société du divertissement qui vise à distraire de l'angoisse de la mort et en oublie justement le sens des vanités : le rappel cinglant du *memento mori*. Elle fait des ces éléments de culture, des fragments fugitifs, voués à disparaître et ne pouvant ainsi prétendre à l'éternité de l'art. Et, par là-même, elle fait de cette scène une vanité, reprenant à son compte l'héritage de cette tradition picturale. C'est donc par le recours à une forme ancienne que Pasolini analyse et donne à voir les limites du système de représentation du nouveau monde.



Figure 19

Car ce qui pointe au bout de cet espacement aggravé dans la production artistique et culturelle, c'est l'émergence d'une nouvelle conception de l'art populaire. En réalité ce que souligne le début de la séquence, c'est la transformation de ce que l'on pouvait jusqu'alors appeler « art populaire » (c'est-à-dire tant que la notion de *peuple* avait encore un sens), en pop art. L'exemple de la popularisation du jazz dans « toutes les latitudes » met en évidence la manière dont un impérialisme peut également se répandre par la diffusion d'un art populaire qui, ainsi détourné, devient produit de consommation détruisant les cultures populaires. Pasolini souligne ici le remplacement des

³²⁵ Ce motif de la mort et de la jeune fille sera repris plus tard dans la séquence sur la mort de Marilyn Monroe mais son arrivée est déjà préparée par cet extrait.

multiples et variées cultures populaires par une unique culture « pop » (et non plus populaire car « digérée » par l'industrie du divertissement). Il insiste sur la mondialisation de la culture : « gli uomini di tutte le latitudini » ; et sur le revers que cela constitue à l'internationalisme des classes prolétaires voulu par le communisme : « insomma Gershwin e Armstrong hanno battuto Karl Marx ». Le rassemblement des masses prolétaires ne se fait pas derrière le drapeau rouge pour la lutte des classes mais pour partager le « così detto divertimento » et se retrouver dans une identité unique. L'extrait du *Traitement* cité plus haut souligne également le nivellement de cette culture. Car l'opposition soulignée ne prolonge pas une distinction entre la culture « haute » et la culture « basse », telle qu'elle se présentait dans les sociétés traditionnelles. Sans valoriser la hiérarchie sociale de l'ancien monde, Pasolini en apprécie les potentialités poétiques qu'il offrait. Le nouveau monde repose au contraire sur une fusion des différentes cultures, absorbées dans le tout synthétique et mondialisé de la culture de masse. Sous couvert d'une « démocratisation » de la culture, il entraîne en réalité une destruction de cette dernière, sous toutes ses formes. Et derrière la destruction de la culture populaire pointe la destruction du sujet.

On ne s'étonnera pas de constater que le rapprochement effectué entre l'anéantissement de la culture populaire et l'annihilation du sujet passe inmanquablement pour Pasolini par la question du langage. Il souligne ce lien dans un texte d'*Empirismo eretico* consacré au Discours indirect libre et dans lequel il compare le fantasme scientifique des avant-gardes des années 1960 avec celui des avant-gardes du début du XX^{ème} siècle. Si, d'après lui, les futuristes valorisaient la science « en tant que produit de la société bourgeoise », tout en condamnant une partie de la culture bourgeoise, il constate que les avant-gardes de son époque « mythifient la science en tant que science appliquée, modificatrice, en tant que telle, de la société, précisément dans un sens palingénésique³²⁶ » : « Dans les collages et dans les combinaisons lexicales et typographiques sans ombres ni profondeur des avant-gardes, l'élément unitaire qui circule, c'est la mimésis de la langue parlée d'un homme futur, « racheté » par la science appliquée³²⁷. » Pasolini établit un lien direct entre l'humain et son système linguistique. La pratique de l'indirect libre est, dans ce texte, analysée par le poète d'abord comme procédé littéraire et pictural. Dans le cas de la peinture, il souligne l'influence du « collage » tel qu'il est pratiqué au début du siècle (en tant que technique d'intégration d'éléments considérés comme vulgaires à un ensemble de style élevé) sur les avant-gardes de son époque, donnant ainsi lieu, selon lui, au « pop art ». Cette pratique montagière, qualifiée d'« expressionniste ironique » et

326 « Sur le discours indirect libre », in PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg, p. 59.

327 *Ibid.*, p. 59.

considérée comme une « révolte anti-bourgeoise à l'intérieur du cadre bourgeois », a ceci de particulier qu'elle s'inscrit selon lui dans une négation du passé et du présent, introduisant ainsi « une violence de perspectives pour l'avenir³²⁸ ». Si le Discours indirect libre se caractérise principalement par une différence de classe assumée et mise en évidence par le discours, entre l'auteur et son personnage, Pasolini critique des pratiques artistiques et littéraires qui, au lieu de procéder, comme pouvait le faire un Dante, par élévation du discours des subalternes³²⁹, tout en assumant l'hétérogénéité des langages mobilisés (c'est-à-dire sans annuler les caractéristiques « vulgaire » ou « sublime » de ces langues), abolissent le langage. Ce qu'il nomme « élément pop » est qualifié de « foudroyant, inarticulé, unique et univoque, monolithique » et, surtout, il constitue une « présence désacralisante ». Le langage est morcelé et l'hétérogénéité qui caractérise le Discours indirect libre n'est plus assurée : la langue du personnage est désormais remplacée par celle du destinataire. Ce procédé n'est plus fondé sur le mélange des discours mais sur une absorption de l'un par l'autre. Il n'est plus question d'une activité de subjectivation, c'est-à-dire de circulation des subjectivités par l'association dynamique des langages. L'auteur bourgeois utilise le personnage pour s'adresser à un destinataire également bourgeois, sans qu'aucune activité dialectique ou critique ne soit mobilisée.

Pasolini souligne ici la dimension temporelle de cette activité. Il confronte le monologue du présent au présent que cet échange infécond, d'un bourgeois à un autre bourgeois contemporain, suppose. Ce qui précipite l'émergence d'un langage du futur. L'abolition du lien avec le passé, et d'un véritable lien avec le présent (car le présent du bourgeois appartient déjà plutôt au futur), installe cette violence « apocalyptique ». Cette considération rejoint l'hypothèse historique de Pasolini qui fait des classes subalternes une puissance révolutionnaire pour l'avenir, de par leur appartenance à une culture du passé. Cette conviction ressort très fortement de son texte sur l'indirect libre : il compare les « masses innocentes » à l'« intellectuel mimétique » en les qualifiant de « plus avancées que lui dans l'histoire³³⁰ ». Ainsi, le procédé d'indirect libre est tout à fait détourné, voire perverti par cette abolition de la langue :

328 *Ibid.*, p. 54.

329 On aura recours dans cette recherche à la notion de « subalterne », pour la complexité politique, sociale, historique et culturelle que cette notion nous semble recouvrir. Dépassant la catégorisation marxiste entre bourgeois et prolétaires, elle témoigne des subtilités de l'appréhension du marxisme par Gramsci et de la réappropriation, dans un univers paysan méditerranéen, de ses théories. Sur le concept de *subalterne* chez Gramsci, voir notamment : LIGUORI Guido, « Le concept de subalterne chez Gramsci », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En ligne], 128-2 | 2016, mis en ligne le 03 novembre 2016, URL : <http://journals.openedition.org/mefrim/3002> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mefrim.3002>. Et, plus largement, pour approfondir la postérité de cette notion dans les Subaltern studies, voir : MERLE Isabelle, « Les Subaltern Studies. Retour sur les principes fondateurs d'un projet historiographique de l'Inde coloniale », *Genèses*, 2004/3 (no56), p. 131-147. DOI : 10.3917/gen.056.0131. URL : <https://www.cairn.info/revue-geneses-2004-3-page-131.htm>

330 *Ibid.*, p. 55.

Ils écrivent « en parlant par la voix de... », et c'est la voix d'un mythique « homo technologicus » qui est fondé comme un héros à l'envers, sur la négation de tout ce qui est passé et présent, et qui offre à la fois la possibilité de nouvelles polysémies insensées, en se substituant à l'histoire dans une prévision subreptice et sacrale de l'histoire future³³¹.

La puissance dialectique de l'histoire est ainsi brisée et cette destruction nihiliste et apocalyptique, favorisant l'émergence de cet « homo technologicus » fantasmé, repose notamment sur la destruction du langage. Cet anéantissement est rattaché à celui de la syntaxe et, par là-même, de la littérature : son explosion se fonde sur une simple valorisation lexicale, appauvrissant le système linguistique classique par la normalisation d'une monosémie des mots. En associant la négation de la littérature à celle de la syntaxe, l'analyse de Pasolini concorde ainsi avec celle de Meschonnic. Mais c'est également la dimension anthropologique de leur analyse qui les rapproche – tous deux sont sensibles à ce que cette acception du langage suppose de définition de l'humain. Ce dernier est ainsi envisagé dans son historicité tout autant que dans son rapport au langage :

La syntaxe est la reproduction de l'ordre et du chaos de l'histoire linguistique, et par conséquent la découverte de tous les pôles, dont la force d'attraction et de répulsion maintient une période syntaxique, permettrait la reconstruction de l'histoire tout entière, etc.

Quand un écrivain renonce aux cristallisations données et synchroniquement présentes de la tradition historique, il doit tout d'abord procéder à une simplification, c'est-à-dire à une réduction des pôles destinés à maintenir sa « chose », qui pour n'être pas syntaxique, n'en est pas moins écrite, donc en tout cas dotée de liens, ne serait-ce que mécaniques, qui, des différentes monosémies font un ensemble. Sans ces forces en équilibre, la chose écrite se dissoudrait, centrifugée par la seule force de la négation.

Pour remplacer le nombre incalculable des pôles que la tradition offre à un système linguistique, à travers la syntaxe comme institution historique [...], les écrivains des nouveaux systèmes n'ont que deux pôles [...]. L'un des pôles est, justement, la négation et l'autre, le mythe du futur : les choses écrites se présentent comme non historiques et, en même temps, comme préfigurant une histoire future immédiate.

Dans notre cas linguistique, sauf erreur, la négation est négation de l'osmose avec le latin, et le mythe est celui de l'osmose technologique. L'homme est compris dans sa préfiguration de l'« homo-technologicus » [...].

Se fondant sur la négation des valeurs sociales et linguistiques du passé et du présent, on établit une sorte de « mimésis » des valeurs du futur³³².

331 *Ibid.*, p. 58.

332 *Ibid.*, pp. 56-57.

Cet extrait met en évidence le lien dynamique que Pasolini établit entre le langage, l'humain et le sens de l'histoire. Sa conception de la syntaxe, comme système composite et motivé par un mouvement permanent, tranche avec les caractéristiques de fragmentation et de négation qu'il identifie dans les acceptions avant-gardistes du langage. Si la notion de rythme n'est pas clairement évoquée par Pasolini dans ces textes sur le langage, la proximité entre son positionnement et celui de la critique du rythme résonne avec la discordance entre sa théorisation et pratique de la modernité poétique et ce qu'il observe des fondements montagiers de l'esthétique avant-gardiste. Le poète en fait une affaire d'éthique et de politique. La conception de l'humain et de sa place dans l'histoire sont en jeu. Le langage est au cœur du problème. Et la dimension apocalyptique de cette assimilation totalitaire des cultures, niées par leur absorption à un tout synthétisé, apparaît alors des plus évidentes. Le paradoxe de n'avoir pour autre pôle que celui du futur et de la négation, associant ainsi ces deux éléments, souligne le caractère nihiliste qui sous-tend cette acception du langage. L'usage de l'indirect libre, pour ce qu'il dit du rapport aux cultures populaires et au langage de l'autre, est ainsi révélateur pour Pasolini des poétiques de ses contemporains.

C'est dans cette mesure que la transposition de ce procédé stylistique au cinéma constitue un exercice de pensée pour Pasolini. Le poète s'interroge sur la situation de la poésie, c'est-à-dire qu'il situe la pratique poétique de son temps. Parce qu'il a pleinement conscience de l'évolution aggravée, du tournant anthropologique irrémédiable qui est en train de se former (pour ne pas dire, de se formaliser), et que le langage et la poésie sont engagés dans ce changement. La responsabilité historique du poète dans ce qu'il considère comme un combat, pointée dans le « Traitement » de *La Rabbia*, est également exposée dans *Nuove questione linguistiche* :

Au sein de cette nouvelle réalité linguistique le but de la lutte engagée par l'écrivain va être l'expressivité linguistique. Cette lutte coïncide radicalement avec la liberté de l'homme face au risque de sa propre mécanisation. Ce ne sera pas une lutte aride et velléitaire tant qu'on soulèvera véritablement le problème de la langue de ce nouveau type de civilisation. Comment s'approprier cette langue³³³ ?

L'attention accrue portée par Pasolini à l'historicité du langage induit pour lui une sensibilité particulièrement vive à son évolution et aux causes et conséquences politiques de cette évolution. C'est également à cela que tient la conception de la modernité pasolinienne – à une tension sans

333 Traduction de Paolo Desogus, in DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, 2018.

cesse reconduite entre les différents paramètres temporels mis en jeu. Pasolini se pose la question des potentialités expressives du langage de son époque en pleine mutation. Il ne fantasme pas sur une essence atemporelle mais envisage les intrications dialectiques du passé et du présent. Le risque de la dissolution de l'humain dans ce nivellement d'expressivité est là encore clairement exprimé et résonne avec l'appel à faire émerger une situation de crise.

De son observation des tendances poétiques de son époque ressort un regain d'intérêt pour la forme, et c'est cela qui constitue le socle de son analyse du « cinéma de poésie ». Cette notion se pose, non pas comme une définition générale des possibilités de la poésie au cinéma, mais comme une tentative de compréhension d'une tendance du cinéma moderne. Il ne s'agit pas de penser « en général » la poésie au cinéma mais de distinguer différentes pratiques poétiques par le cinématographe. C'est, en somme, un outil méthodologique que propose Pasolini, mettant en évidence la conception de la poésie des réalisateurs mentionnés, et le positionnement de leurs films dans l'histoire du cinéma (ou plus largement dans une histoire culturelle). Il souligne une primauté de la forme généralisée, symptomatique de l'évolution politique, sociale et culturelle de la classe dominante, et qui rejaillirait sur la manière d'envisager une pratique poétique au cinéma :

Tout cela fait partie de ce mouvement général de récupération, par la culture bourgeoise, du terrain perdu dans la bataille avec le marxisme et son éventuelle révolution. Et cela s'inscrit dans ce mouvement, grandiose en quelque sorte, de l'évolution, nous pouvons dire anthropologique, de la bourgeoisie, selon les « axes » d'une « révolution interne » du capitalisme : c'est-à-dire le néocapitalisme qui met en discussion et modifie ses propres structures, et qui, en l'espèce, réattribue aux poètes une fonction *opsi-humaniste* : le mythe et la conscience technique de la forme³³⁴.

Cette analyse de Pasolini sur la prédominance de la forme chez les réalisateurs pris comme exemple au sein de ce nouveau « cinéma moderne » (Antonioni, Bertolucci et Godard) relit différents pôles de cette tendance et trace une ligne (plus ou moins directe) entre les avant-gardes déjà mentionnées et le « cinéma de poésie ». Pasolini insiste sur le fait que les réalisateurs de cette pratique ont une conception formaliste de la poésie, c'est-à-dire une certaine idée de la place des éléments formels dans l'œuvre. Il part de l'hypothèse d'une transposition du *Discours indirect libre* au cinéma, qui deviendrait alors une *Subjective indirecte libre*. Le poète souligne, dans son texte « Le cinéma de poésie », que la mimésis visuelle du héros n'est en réalité qu'un prétexte pour le réalisateur qui s'empare de la « langue technique du cinéma de poésie ». Ce dernier se sert de l'état

334 PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg, p. 35.

d'âme de son héros (névrosé) pour justifier un expressionnisme et une démonstration stylistique qui n'auraient pas leur place dans un film de cinéma classique. Le sujet du personnage n'est donc en réalité qu'une projection de la subjectivité du réalisateur, qui ne peut donc avoir pour personnage qu'un membre de sa propre classe sociale (c'est-à-dire un bourgeois).

Contrairement à la caractéristique principale que Pasolini identifie dans le Discours indirect libre littéraire, la différence de classe et de langage n'est pas mise en évidence par la Subjective indirecte libre et, pour ne pas attribuer à un personnage subalterne la subjectivité d'un réalisateur bourgeois, il s'impose que le personnage soit également un bourgeois. La langue technique du cinéma de poésie permet alors au réalisateur d'articuler à son film cet autre film qu'il aurait souhaité faire et qui déploie les éléments stylistiques et expressionnistes que le cinéma classique ne favorise pas. Par cette technique le réalisateur peut affirmer sa subjectivité mais surtout mettre en évidence les éléments formels du film – ce que Pasolini résume par « faire sentir la caméra ». Ce procédé, contraire au cinéma classique, manifeste la présence du réalisateur, tout en accentuant les éléments stylistiques qu'il convoque. Le formalisme de cette pratique est ainsi assumé par la volonté de donner une prédominance à ces éléments : « L'expression de cette vision intérieure appelle nécessairement une langue spéciale, avec ses raffinements stylistiques et sa profusion de technicité qui coexistent avec l'inspiration qui, étant justement formaliste a, tout à la fois en eux son instrument et son objet³³⁵. » Le style, envisagé comme écart formel identifiable, est ainsi déterminant dans l'élaboration de cette langue technique du cinéma de poésie. Il constitue ce qui distingue le cinéma moderne analysé par Pasolini et le cinéma classique d'un Chaplin. L'activité poétique de ce dernier ne tient pas à l'action de la caméra sur le réel ou à la prédominance de l'activité de la caméra sur le réel. Elle procède par mise en évidence de la poésie du réel et non pas par l'intervention du réalisateur sur une réalité qui est projection de sa subjectivité.

On observe ainsi que ce qui sous-tend la confrontation entre les hérauts de la forme et ceux d'une conception du langage comme système, est une profonde divergence dans la définition du sujet. Elle part d'une prévalence du style, au mépris du rythme, car la définition que chacune de ces notions suppose du sujet met en évidence leur flagrante différence, analysée par Meschonnic :

Tout ce que le primat de la forme, de la langue, du mètre, s'interdisait et interdisait, n'avait d'autre possibilité – dans le même monde, mais à l'opposé, que le style. Le parti de la norme, le parti de l'écart.

335 *Ibid.*, p. 32.

Le rythme appartenait à la stylistique. Il continue de lui appartenir, comme le style, et l'œuvre, en l'absence d'une théorie du rythme comme système du discours³³⁶.

Ainsi la notion de style est davantage envisagée comme marque distinctive, distance prise par rapport à une norme. Mais cet espacement entre deux pôles définis (la norme et l'écart) ne conduit pas à une activité dialectique à visée critique. Elle renforce une grille de lecture binaire et, en cela, contraste fortement avec le mouvement de subjectivation qu'implique la notion de rythme.

Pasolini s'approprie la pratique du film de montage d'archives, non pas dans une visée avant-gardiste de morcellement du réel, non pas dans une visée stylistique de distinction d'un sujet par sa reconstitution « personnelle », mais pour ce qu'il permet d'exercice de pensée à un poète qui envisage le langage sous le prisme du rythme – comme un mélange dynamique des hétérogénéités. Ce qui modalise fortement son rapport au réel et sa conception du sujet. Ainsi, c'est davantage le choix du film documentaire qui attire ici notre attention et nous semble révélateur de l'aventure pasolinienne de la modernité poétique.

Le documentaire et le sujet du poème

Au-delà de ce que le film de montage d'archives cristallise de potentialités pour les aspirations avant-gardistes, il convient ici de replacer le curseur davantage sur la question du documentaire – sans doute l'une des pratiques cinématographiques ayant le plus souffert de l'effacement programmé du sujet. On remarque avant tout que le cycle des *Appunti* auquel appartient *La Rabbia* concentre la totalité des créations documentaires de Pasolini. Et il est également notable de constater que les réunir sous le titre de « Notes », leur confère ainsi une dimension d'inachèvement caractéristique du romantisme³³⁷. Bien qu'ils ne constituent pas tous des notes préparatoires à un tournage de film (comme c'est le cas, par exemple, de *Notes pour une Orestie africaine*, ou *Notes pour un tournage en Palestine*), leur rassemblement en un même cycle est significatif de l'imaginaire poétique dix-neuviémiste qui oriente la production cinématographique de Pasolini. *La Rabbia* ne fait pas exception, notamment pour son usage d'images d'archives issues de *cinegiornale*, considérées dès lors comme des images horribles (pour leur visée télévisuelle) et

336 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982., p. 210.

337 Faire de « notes » une œuvre à part entière résonne fortement avec la fortune qu'a connu le dessin au XIX^{ème} siècle. C'est à cette époque que l'étape préliminaire à l'œuvre picturale, qui s'écrivait alors « dessein » précisément parce qu'elle s'inscrivait dans un processus et non dans une finalité d'œuvre achevée, perd son « e » et acquiert ainsi, avec ses caractéristiques d'inachèvement, de brouillon, le statut d'œuvre à part entière.

utilisées comme telles, c'est-à-dire comme des charognes baudelairiennes. Ce film se distingue cependant par le recoupement qu'il incorpore de problématiques communes au documentaire et à la poésie moderne. Il en est ainsi de la question du sujet, mise à mal par l'un comme par l'autre, bien que de manières différentes.

Dans son ouvrage *Le documentaire et ses faux-semblants*, François Niney souligne que, contrairement au film de fiction, c'est-à-dire au film *d'auteur*³³⁸, le film documentaire, en sa qualité prétendue de reflet objectif de la réalité, n'est pas perçu comme l'œuvre d'un sujet. Victime de sa confusion avec le reportage, le documentaire est pris pour une empreinte neutre, presque mécanique, du réel sur la pellicule, contrairement à la fiction qui serait la création d'un monde imaginaire, le produit créé de toute pièce de la subjectivité de l'auteur. Sur la base de cette confusion, la vertu cardinale du documentaire serait donc sa prétendue *objectivité*, garantie par son matériau même. En effet, l'image documentaire libérée d'un auteur à l'encombrante *subjectivité*, est perçue comme le dépôt lumineux du réel sur le film sans l'altération d'un intermédiaire. C'est d'autant plus vrai dans le cas du film de montage d'images d'archives qui se nourrit souvent de « stock shots », des images orphelines d'un réalisateur ou d'un opérateur, produits du réel lui-même au point d'y être confondues. Elles ne sont alors presque plus des images mais plutôt des documents, « des illustrations à la minute ou au mètre », accumulées et classées dans « un grand réservoir de vues anonymes³³⁹ ». Ces images ne constituent ainsi plus des regards subjectifs sur le monde, des points de vue, mais des fragments du réel, « une tranche de réalité qu'on peut resservir en quelque sorte³⁴⁰ ». La chose est ainsi confondue avec sa représentation. Et la supposée absence d'auteur est d'autant plus flagrante que, comme le souligne François Niney, ces images sont utilisées comme matière neutre réutilisable à l'envie et non pas comme extraits d'une œuvre nécessitant de faire l'objet d'une citation. Par ailleurs, la « prise de vue », considérée comme la captation immédiate d'un éclat pur de réel, renforce par l'a-temporalité qu'elle suppose, la disparition du sujet qui la produit. Cet état des choses est parfaitement révélateur de ce que l'on considère trop aisément que le point de vue d'un inconnu non couronné du statut d'auteur serait pauvre de toute subjectivité, voire même de toute historicité. La question trop vite réglée de

338 L'emploi de cette expression ne vise pas ici à faire référence à un « cinéma d'auteur », qui s'opposerait par exemple au film de genre. Cette distinction est elle aussi révélatrice d'une certaine conception du sujet qui valoriserait davantage la notion de « style » et donc l'idée d'*écart*. Mais il s'agit pour nous de mettre en évidence ce que l'existence supposée d'un auteur d'une œuvre induit de clivage artificiel avec les films considérés comme n'ayant pas d'« auteur » et dont la qualité s'en trouve ainsi dégradée. Plus simplement, on constate qu'une production est généralement considérée comme « artistique » ou « poétique » dès lors qu'on estime pouvoir lui attribuer un auteur à la marque subjective reconnaissable.

339 NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009, p. 33.

340 *Ibid.*, p. 33.

l'autorité de ces images les vide de leur activité de subjectivation et désamorce ainsi la possibilité d'envisager autrement la notion de sujet.

D'autant que la question de la subjectivité au cinéma (et plus fortement encore en documentaire) est des plus ambivalentes – elle s'articule inmanquablement à la question du point de vue. François Niney rappelle, sur la base de l'ouvrage de Gaudreault et Jost (1990), que ce qui, en littérature, relève de la focalisation uniquement (c'est-à-dire le point de vue qui mène la narration), repose au cinéma sur deux aspects fondamentaux que sont la focalisation et l'ocularisation :

« Ocularisation » désigne le point de vue non plus comme façon d'envisager les choses mentalement mais de les dévisager au sens physique de « vue », regard exercé par la caméra. Le langage cinématographique se fonde sur ce don de double vue (vision mentale + regard physique ; vue objective + vision subjective) qu'exploitent les placements de la caméra. D'une part, ces placements coordonnent toujours l'échange ou le partage des regards entre filmés/filmeur/spectateur. D'autre part, ils déterminent différents agencements possibles du couple focalisation/ocularisation. Ainsi traduisent-ils diverses modalités de points de vue³⁴¹.

Le sujet est donc d'emblée posé sur une modalité de l'hétérogène et du multiple. Le film suppose donc toujours, non pas un regard mais un échange de regards, voire des échanges de regards. C'est-à-dire une circulation des sujets. Ce que Meschonnic envisage par la subjectivation : l'activité dynamique qui se crée par le continu des sujets, dans et par le langage. Il ne s'agit pas du point de vue isolé et personnel, considéré ainsi comme « subjectif », mais du mouvement des sujets, des points de vue qui sont indissociables les uns des autres. Ce lien est renforcé par ce que François Niney verbalise comme une « adresse au spectateur » et qui constitue un geste de monstration, de présentation d'images dans une direction, visant à ouvrir un espace de dialogue avec le spectateur. L'auteur du *Documentaire et ses faux-semblants* en fait une des particularités du documentaire car, selon lui, ce « mode de l'interlocution » est possible dans la mesure où le réalisateur et le spectateur partageraient le même monde commun – le documentaire supposerait un continu entre « le monde qu'on filme et le monde d'où on filme » tandis que la fiction reposerait sur l'hypothèse d'une discontinuité entre les deux (entre le monde imaginaire et le monde réel). Si le documentaire offre effectivement une virtualité particulière de cette circulation des sujets, il s'impose néanmoins de rappeler que cette dynamique de subjectivation ne se limite pas à cette pratique. Elle correspond notamment à ce que Meschonnic entend par le « sujet du poème ».

341 *Ibid.*, p. 82.

Mais à ce couple focalisation-ocularisation, François Niney ajoute celui de l'*auricularisation*, c'est-à-dire le point d'écoute, immanquablement inhérent au point de vue. C'est alors que le cas particulier du documentaire nous intéresse car sur les restes de cette question de la subjectivité ou de l'objectivité des images, se pose celle de la voix-off qui est montée avec ces images. Ainsi s'entrecroisent le point de vue de ce qui est montré à l'image et de ce qui est énoncé par la voix-off. La matière sonore du film documentaire ne se limite pas à ce dernier élément mais il constitue un point crucial dont se sont emparés les réalisateurs ayant tenté d'extraire leur œuvre de la doxa objectiviste dominante. Niney cite ainsi les exemples de Jean Rouch, Chris Marker, Johan Van der Keuken, Agnès Varda ou encore Alain Cavalier pour qui l'intégration d'une voix-off « personnelle » constitue un des paramètres primordiaux de l'élaboration de leur œuvre³⁴². À la différence du documentaire répondant aux attentes d'un objectivisme sans nuance, ces pratiques filmiques assument une voix « je » brisant l'illusion de réel et la promesse de son reflet absolu et sans intermédiaire. L'affirmation d'un sujet à l'origine de la production offerte au spectateur (que ce sujet soit lui-même « documentaire » ou semi fictif, c'est-à-dire que le réalisateur parle en son nom ou joue justement sur une certaine ambiguïté) constitue un des éléments utilisés pour distinguer un documentaire d'auteur d'un documentaire « de reportage ».

Cette tendance cristallise une réaction à la prédominance d'une voix-off omnisciente et omnipotente, jugée totalitaire pour le type de relation qu'elle instaure avec le spectateur. La voix déshistoricisée du « speaker », garante d'une vérité absolue et incontestable, auréole les images présentées d'une authenticité irréfutable³⁴³. François Niney insiste sur l'importance de l'effacement du sujet pour alimenter l'impression d'une impartialité parfaite du point de vue, qui n'en est fatalement plus un :

Cette vision sans sujet, un responsable de CBS News osera la baptiser (d'une expression devenue norme) : « nobody's point of view » - le point de vue de personne – comme si ce qui était dit et montré par l'actualité filmée ou TV était le monde tel qu'en lui-même la caméra ne le change pas ! [...] Une actualité filmée par personne pour personne figure l'accomplissement idéal de « l'objectivité » totale³⁴⁴ !

³⁴² *Ibid.*, p. 87.

³⁴³ C'est ainsi que François Niney analyse les procédés d'« objectivation » de certains films documentaires : « Images muettes du monde surplombées par le commentaire omniscient du speaker anonyme, telle sera la figure dominante de l'« objectivité » dans les actualités cinématographiques et les documentaires, et encore à la télévision aujourd'hui. », p. 112. Des images sans auteur et une voix-off sans sujet historicisé sont ainsi les garants de véracité du réel présenté au spectateur.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 113.

La voix anonyme et surplombante, contemplant le monde du haut de sa connaissance sans limites, est une voix que Niney qualifie de « sans corps³⁴⁵ », et dont la provenance demeure indéterminée, à la fois « en dehors et au-dessus de l'action³⁴⁶ ». Elle n'appartient donc à aucune réalité sinon celle du hors-champ, c'est-à-dire un espace-temps indéfini, faisant d'elle un sujet indéfini – sans lieu ni sans histoire. C'est à cela que s'oppose l'élaboration d'une voix-off définie, identifiée, rendue à son statut de sujet, dans le but avoué d'établir une relation d'un tout autre ordre avec les images et avec le spectateur. Tandis que la voix-off surplombante du « speaker » omniscient fait office de commentaire, illustrant des fragments du monde censés parler d'eux-mêmes et être révélateurs par eux-mêmes d'une vérité qu'il n'y a plus qu'à souligner, la voix-off d'une pratique réaffirmant sa subjectivation adresse les images au spectateur. Par là elle se dévoile comme point de vue subjectif proposant des images qui s'assument comme une vision personnelle et arbitraire du monde. Elle s'expose dans tout ce que sa position peut avoir de lacunaire, d'incorrect, de partial. Mais surtout elle rappelle ce que le film constitue de passage de regards, c'est-à-dire de subjectivation.

La tension entre *subjectif* et *objectif*, héritée des partitions binaires usuelles, conditionne ainsi immanquablement la question du sujet dans une pratique cinématographique qui se la pose nécessairement dans le cadre de son rapport au monde et au réel. En cela, le documentaire articule des réflexions centrales irrigant tout autant la modernité poétique depuis le XIX^{ème} siècle. En dépit des approches structuralistes ayant mis à l'écart la question du sujet, Dominique Rabaté évoque les « remous du sujet » que connaît la fin du XX^{ème} siècle lorsqu'il se penche enfin sur l'un des éléments saillants de ce qu'on a nommé la modernité poétique³⁴⁷. En témoigne son ouvrage, *Figures du sujet lyrique*, rassemblant les travaux d'un certain nombre de chercheurs ayant marqué les vingt dernières années du siècle et les vingt premières années du nouveau millénaire. Parmi eux, Dominique Combe, dont les recherches ont su mettre en évidence la réduction progressive de la poésie au mode lyrique, orientant ainsi fatalement la question du sujet. Mais également Michel Collot, qui attire l'attention sur les complexes relations du sujet lyrique et de l'extériorité qu'incarne le monde. Il rappelle que la poésie lyrique est définie par Hegel, en opposition à la poésie épique, sur la base d'une fracture entre l'intériorité d'un sujet et un objet extérieur : « Le poète lyrique, selon Hegel, constitue « un monde subjectif clos et circonscrit », « enfermé en lui-même³⁴⁸ ». » Il nuance les

345 Elle correspondrait à ce que Michel Chion nomme « acousmète », c'est-à-dire une voix n'ayant pas de réalité corporelle visible dans le *in* du film.

346 *Ibid.*, p. 116.

347 RABATÉ Dominique (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, Presses universitaires de France, 2001, p. 6.

348 *Ibid.*, p. 113.

propos de Hegel en rappelant l'importance que le philosophe allemand accorde au monde réel pour faire *ressortir* l'élément subjectif, c'est-à-dire faciliter son expression. La confrontation au dehors n'est ainsi pas exclue dans la mesure où elle peut permettre la révélation des sentiments les plus intimes et les plus enfouis du poète. Mais c'est dans la phénoménologie de Merleau-Ponty que Michel Collot trouve l'issue la plus convaincante selon lui à cette fracture du sujet et du monde, communément admise comme constitutive de la modernité poétique. Pour la bonne raison qu'elle offre une redéfinition du sujet au-delà de l'essentialisation qu'induit une conception fixe de l'identité et de l'intériorité. Il est alors envisagé « dans sa relation constitutive à un dehors qui l'altère, notamment dans sa version existentielle, qui met l'accent sur son ek-sistence, son être au monde et pour autrui³⁴⁹. » Le sujet est ainsi davantage envisagé comme une interface dialectique qui articule dynamiquement son intériorité et l'extériorité qui s'allient pour le constituer. C'est notamment la notion merleau-pontienne de *chair* qui, par l'intermédiaire du corps, ouvre cet espace de contact rétabli entre le sujet et le monde. Mais la notion qui fonde ici la réflexion de Collot est surtout celle de matière-émotion, développée un an plus tard dans un ouvrage du même nom. Il évoque dans sa contribution à *Figures du sujet lyrique*, que cette notion permet d'envisager une sorte de « lyrisme matérialiste » qu'il analyse alors à travers deux exemples, ceux de Rimbaud et de Ponge :

Ces deux poètes ont en partage un violent refus du lyrisme entendu comme expression du moi, de la subjectivité personnelle, et la tentative de promouvoir une « poésie objective », qui valorise la matérialité des mots et des choses. Or ce privilège accordé à l'objet de sensation et de langage n'implique pas pour eux la disparition pure et simple du sujet au profit d'une improbable objectivité, mais plutôt sa transformation. A travers les objets qu'il convoque et qu'il construit le sujet n'exprime plus un for intérieur et antérieur : il s'invente au-dehors et au futur dans le mouvement d'une émotion qui le fait sortir de soi pour se rejoindre et rejoindre les autres à l'horizon du poème.

La tension entre l'objectivité du monde et la subjectivité du poète est ici mise au cœur du problème de la constitution même du sujet. C'est la relation dynamique entre ces deux pôles qui rend possible son élaboration et ce, dans une articulation permanente avec le langage. Elle s'incarne chez Rimbaud dans une confrontation à l'altérité³⁵⁰, et chez Ponge dans un rapport au choses à

349 *Ibid.*, p. 115.

350 « Le projet d'une « poésie objective » qui se formule dans la lettre à Izambard s'oppose sans doute à la « poésie subjective », qui ne retient du « moi » que « la signification fausse », mais réserve une place au sujet, défini non plus par son identité mais par son altérité. Cette altération du sujet lyrique est liée à l'exercice du langage et du corps. C'est dans l'acte de l'énonciation que « Je est un autre » réduit à un pronom qui le désigne sans le signifier, déporté de la première à la troisième personne du singulier ; et c'est par « le dérèglement de tous les sens » qu'il « arrive à l'inconnu ». Mais en perdant ainsi le contrôle de sa langue et de son corps, il se trouve. C'est en

destination d'une « poésie objective ». L'extériorité est littéralement incarnée par l'*objet*, mettant ainsi à vif la fracture que l'on essaye alors de résorber. Si le matériau de la poésie lyrique diffère de celui du documentaire en ce qu'il ne constitue pas une introduction perçue comme brute de l'extériorité qu'incarne le réel, le problème du langage à l'aune de la modernité rejoue lui aussi cette tension récurrente entre subjectivité et objectivité. Comme le rappelle Michel Collot dans l'introduction de son ouvrage *La poésie moderne et la structure d'horizon*, le langage se trouve, à la suite des influences structuraliste et formaliste, perçu comme « un espace de langage fermé sur lui-même³⁵¹ ». C'est notamment, selon lui, la prédominance d'une approche linguistique du texte, qui favorise une conception du langage mettant de côté l'expérience même des poètes dont les pratiques n'auraient cessé de remettre en jeu ce frottement du sujet et du monde. Il fonde d'ailleurs sa notion de « structure d'horizon » sur l'hypothèse d'une aspiration de l'écriture poétique vers un *dehors* et sa tentative de concilier les apports de la méthode structuraliste à son dépassement par la phénoménologie.

La poétique pasolinienne est également tendue entre ces deux pôles que constituent l'*objectif* et le *subjectif*. Le choix de faire de *La Rabbia* un essai poético-politique³⁵² est révélateur du jeu mis en place par l'usage de catégories usuellement associées à une *objectivité* rationnelle et à une *subjectivité* lyrique. Sans souscrire à ces réductions, Pasolini les réutilise pour mettre en tension ce qu'il envisage dans un continu. S'inscrire, ne serait-ce que temporairement, dans une telle dualité lui permet de prolonger des réflexions sur l'objectivité et la subjectivité qui sont déjà en fermentation depuis ses débuts. Il s'impose de souligner que les réflexions littéraires menées sur cette base dès les années 1950 à propos du roman, nourrissent le fond théorique de la notion de « Cinéma de poésie » qui est verbalisée dans les années 1960. C'est la bonne fortune de l'indirect libre (du *discours* à la *subjective*) qui trace la bascule du roman à la poésie. Comme en témoigne l'ouvrage de Paolo Desogus, qui analyse l'évolution de la théorisation du style indirect libre dans l'œuvre de Pasolini.

On constate que cette tension entre objectivité et subjectivité est présente dans la notion de *Discours indirect libre*, dès sa théorisation par Bakhtine. Elle est visiblement associée à une certaine rationalité, comme en témoigne l'analyse de Cécile Sorin dans son étude sur le pastiche pasolinien.

s'objectivant dans les mots et dans « les choses inouïes et innommables » qu'il s'invente sujet. C'est en se projetant sur la scène lyrique, à travers les mots et les images du poème, qu'il parvient à saisir du dehors sa pensée la plus intime, inaccessible à l'introspection [...]. », *Ibid.*, p. 118.

351 COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 2005, p. 5.

352 L'articulation de ces deux notions interpelle, notamment dans le cadre de recherches sur le « poétique ». En témoigne l'article de DZIUB Nikol, « Le « cinéma de poésie », ou l'identité du poétique et du politique », dans *Fabula-LhT*, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique » », dir. Nadja Cohen et Anne Reverseau, Avril 2017, URL : <http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>, page consultée le 01 October 2023. DOI : 10.58282/lht.1882

Sorin évoque l'association que fait Bakhtine entre la pratique du Discours indirect libre et la dimension cartésienne que recèle une langue : il en est ainsi, selon lui, du français riche de la culture des Lumières, et ce serait la raison de l'absence de ce procédé stylistique dans la littérature russe. Cette condition *sine qua non* tient à la potentialité analytique que Bakhtine attribue au Discours indirect libre :

Ce que nous décrit Bakhtine n'est autre qu'une dissection linguistique, un acte scientifique et froid d'observation du langage de l'autre et dont les conséquences sont multiples, de l'exploration scientifique chère aux Lumières, à l'objectivation sadienne. Toujours est-il que le processus décrit par Bakhtine est une forme de mimésis, d'analyse de la langue de l'autre afin de l'imiter, le reproduire en ayant assimilé ses fonctionnements³⁵³.

Cécile Sorin souligne ici la distance critique induite selon Bakhtine par le Discours Indirect libre. Il nécessite un éloignement vis-à-vis du discours de l'autre, un recul permettant la saisie rationnelle, libérée d'implication subjective et reposant sur une volonté de saisie scientifique du réel. La représentation du réel, c'est-à-dire l'imitation du parler de l'autre, nécessite une compréhension intellectuelle, logique, cartésienne, à laquelle succède une restitution tout aussi précise dont la qualité dépend de la réussite de la première étape. Il s'agit donc avant tout de porter un regard surplombant sur une réalité à laquelle on n'appartient pas. Et cela dans une perspective mimétique. Le procédé de représentation n'y est pas exempt de tension entre l'objectivation du discours de l'autre et l'intervention de la subjectivité de l'auteur car ce dernier doit avoir recourt à une certaine empathie pour assumer, dans son discours, l'expression des sentiments du personnage. Mais la compréhension de cette parole, étape inévitable de la mimésis, est perçue comme une activité avant tout rationnelle, reposant sur la distance accentuée pour accéder à une analyse critique de ce discours. C'est cet écart qui permet l'affirmation de la subjectivité de l'auteur et la singularisation des deux entités cohabitant dans un même discours. L'objectivation de la conscience repose ainsi sur une dialectique du subjectif et de l'objectif. On suppose que c'est cet aspect que retient Deleuze lorsqu'il analyse la transposition du Discours indirect libre au cinéma et sa métamorphose en Subjective indirecte libre : le « dicisigne » correspondrait alors à une image réfléchissant « son contenu dans une conscience-caméra devenue autonome » (L'image-mouvement, p.108).

Cécile Sorin évoque l'exemple de Bakhtine pour en souligner la différence avec la conception pasolinienne du Discours indirect libre. Sa pratique, notamment dans les romans romains que sont *Les Ragazzi* et *Une vie violente*, rejoue effectivement le frottement de l'objectivité et de la

353 SORIN Cécile, *Pasolini, pastiche et mélange*, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 42.

subjectivité et pose la question de la distance et de la proximité du narrateur avec le personnage. Paolo Desogus, lorsqu'il analyse le Discours indirect libre dans les œuvres pasoliniennes, parle d'ailleurs, en reprenant une expression de Charles Bally, d'« une véritable transposition de l'objectif dans le subjectif³⁵⁴ ». Il distingue les deux types de narrateur de ces deux ouvrages en qualifiant celui des *Ragazzi* de « narrateur-hirondelle » et celui de *Une vie violente* « narrateur-gars de banlieue ». La différence tient à leur position vis-à-vis de la réalité représentée : dans le premier cas, le « narrateur-hirondelle » introduit un jeu de distanciation en basculant du dialecte à l'italien et en présentant une vision « panoramique » de la ville (vue d'en haut) ; et dans le deuxième cas, le « narrateur-gars de banlieue » introduit une représentation de l'espace toute différente et une réduction de la distance entre lui-même et ses personnages. Desogus souligne que dans *Une vie violente* la vision du narrateur est presque systématiquement horizontale, se mettant ainsi au niveau des personnages, et le recours à l'italien est beaucoup moins fréquent que dans *Les Ragazzi*.

Cette analyse de Desogus le conduit à comparer ces différences avec celles théorisées par Francesco Casetti (sur la base de l'ouvrage de Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*). Dans « Dentro lo sguardo », Casetti distingue deux formes filmiques différentes qu'il qualifie d'« objectif réel » et d'« objectif irréel » : dans le premier cas le point de vue du récit fait partie de l'espace de la diégèse et pourrait correspondre à celui d'un personnage présent, tandis que dans le deuxième cas le point de vue est extérieur à la diégèse, à l'espace-temps du récit et correspondrait davantage à celui d'un narrateur omniscient. Desogus associe ainsi les deux points de vue filmiques aux deux types de narrateurs des romans romains, et ce pour conclure que les procédés stylistiques mis en œuvre par Pasolini font du narrateur, non seulement « un point de vue perceptif sur le monde³⁵⁵ », mais également une instance de circulation hors et dans le récit. La question de la place du narrateur par rapport à son récit que pose cette pratique prépare celle de la place de l'auteur par rapport à ses personnages que Pasolini approfondit par la suite. De la même manière, la circulation du sujet narrant se rapprochant et s'éloignant des sujets narrés, le continu instauré entre ces deux réalités, annonce l'activité de subjectivation qui ressort de sa pratique du pastiche. Contrairement à la position de Bakhtine, le Discours indirect libre pasolinien n'introduit pas de relation strictement verticale entre le narrateur et ses personnages. Il constitue le lieu de réflexion des virtualités de continu s'établissant entre ces deux instances, sans en évacuer les problématiques politiques et sociales impliquées. Pasolini n'oublie pas pour autant l'écart social entre ses personnages et leur auteur. Le Discours indirect libre se fonde sur une dialectique entre l'objectif et le subjectif, mais également sur le rapprochement et l'éloignement (de l'auteur et de ses personnages, de la diégèse et

354 DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, 2018, p. 239.

355 *Ibid.*, p. 220.

du monde « réel »). Il se nourrit de la distance due au fait qu'ils ne partagent pas la même réalité sociale et en même temps du rapprochement permis par le continu de la subjectivation.

Pasolini insiste sur le marquage social en tant que principale caractéristique du Discours indirect libre³⁵⁶ car c'est justement, pour lui sur ce point que se joue la question mimétique, sur la base d'une tension entre subjectivité et objectivité. En effet, selon lui, la négation de cette différence risque la possibilité d'une « mystification », d'un détournement d'une fausse objectivité masquant le point de vue subjectif d'un auteur. Pasolini distingue ainsi le « fictivement objectif » du « réellement objectif³⁵⁷ » pour démasquer les travestissements, plus ou moins conscients, des auteurs cachés derrière leurs personnages :

Mais si, en même temps que les pensées, il n'y a pas les paroles du personnage, de deux choses l'une : ou bien l'auteur se sert du personnage comme d'un prétexte mécanique, et il en fait un moi objectif, donc le monologue intérieur ainsi organisé est une « proposition subjective » déclarée et sincère. Ou bien l'auteur accomplit une horrible mystification, en attribuant à ses personnages différents de lui-même, au même niveau social, voire à des personnages appartenant à une autre classe sociale, la même langue et la même morale que les siennes. Et puisque cet auteur est naturellement un bourgeois, il accomplit ainsi une identification inconsciente et tendancieuse du monde tout entier avec le monde bourgeois. Son personnage n'est que la concrétion de sa propre position idéologique, qui rend toutes les autres impensables (dans la présomption naturelle de sa supériorité³⁵⁸).

On comprend mieux ce que la prétention d'objectivité représente pour Pasolini de travestissement du réel. Ou plutôt de présomption d'une « normalité » du réel, qui ne serait que la généralisation de la subjectivité d'une classe sociale historiquement ancrée. Pasolini distingue le Discours indirect libre du monologue intérieur qui, en assumant presque une voix « je » par le fait que le texte est écrit dans la langue de l'écrivain, non seulement ne dupe pas le lecteur mais, en se détachant de la part de naturalisme induite par le Discours indirect libre, rapproche ce procédé de la « langue de la poésie », « comme une poésie tressée, telle un tapis persan, dans une zone où l'âme

356 L'écart sociologique impliqué par le Discours indirect libre est à considérer du point de vue de la spécificité de la langue italienne qui, n'ayant pas de niveau moyen, ne peut que s'emparer du Discours indirect libre en le fondant sur une fiction de la langue haute et de la langue basse : « Pour ses incursions, ses mimésis, dans les couches basses de la langue, dans les sous-langues dialectales ou dialectalisées, ou parlées par des catégories particulières, de basse condition, de la nation, l'auteur ne partait jamais de la ligne moyenne, mais de la ligne haute, et c'est à la ligne haute qu'il revenait avec son butin. *La contamination n'avait pas lieu entre langue basse et langue moyenne, mais entre langue basse et langue soutenue.* », PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg, p. 47.

357 *Ibid.*, p. 41.

358 *Ibid.*, p.41.

de l'auteur se fond avec l'âme du personnage³⁵⁹ ». C'est par le frottement des subjectivités de l'auteur et du personnage qu'émerge le sujet du poème. Et Pasolini poursuit :

Le « discours indirect libre », à la limite également, ne peut au contraire être écrit que dans une langue substantiellement différente de celle de l'écrivain, car il n'écarte pas un certain naturalisme, ou tout au moins, une certaine connaissance scientifique de l'autre langue. Et la poésie, en tant que lyrisme ou expressivité, naît de la contamination, du choc entre deux âmes, parfois profondément différentes³⁶⁰.

Ainsi le continu du sujet dont parle Meschonnic nous apparaît présent dans cette considération du frottement des subjectivités. Ce qui explique le problème que constitue pour Pasolini le nivellement des langages dans certaines pratiques du Discours indirect libre qui n'intègrent pas la différence sociale et la différence de langages mises en évidence par ce procédé stylistique. Le maintien de l'hétérogénéité de cette énonciation n'induit pas pour autant une fixité des sujets intégrés à ce discours et surtout il suppose leur mouvement interne et externe permanent. Ce que souligne Deleuze dans son analyse de la transposition du Discours indirect libre par Pasolini au cinéma. Dans *L'image-mouvement*, le philosophe fait de cette démarche théorique la base d'un dépassement de la tension entre subjectivité et objectivité. Partant de Bakhtine mais restant principalement axé sur la théorisation pasolinienne de *L'Empirisme hérétique*, Deleuze définit le Discours indirect libre comme un « agencement d'énonciation, opérant à la fois deux actes de subjectivation inséparables », c'est-à-dire qu'il n'y aurait pas, selon lui « mélange ou moyenne entre deux sujets, dont chacun appartiendrait à un système, mais différenciation de deux sujets corrélatifs dans un système lui-même hétérogène³⁶¹ ». Le sujet se constitue donc sur la base d'une dynamique d'éloignement et de rapprochement de deux sujets qui procèdent ainsi à une subjectivation les constituant ensemble et séparément tout à la fois. Le phénomène est différenciant et non pas synthétique. Les énonciations ne se rejoignent pas à un niveau moyen et fixe mais maintiennent une dynamique d'identification et de distanciation qui les constitue dans un mouvement permanent, à la fois semblables et différentes. C'est le dédoublement ressortant de ce procédé que retient Deleuze et qui rappelle la « nature double » que Pasolini attribue au « cinéma de poésie ». Sur cette base, le philosophe analyse le dépassement d'une opposition entre les supposées objectivité et subjectivité des images, vers « une Forme pure qui s'érige en vision autonome du contenu » :

359 *Ibid.*, p. 50.

360 *Ibid.*, p. 50.

361 DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Éditions de minuit, 1983., p. 106.

Nous ne nous trouvons plus devant des images subjectives *ou* objectives ; nous sommes pris dans une corrélation entre une image-perception et une conscience-caméra qui la transforme (la question ne se pose donc plus de savoir si l'image était objective ou subjective). C'est un cinéma très spécial qui a acquis le goût de « faire sentir la caméra³⁶² ».

La bascule vers une mise en avant des éléments formels se fait ainsi par la friction entre objectivité et subjectivité des images. Elle s'érige en un dépassement qui assume à la fois une stylisation appuyée et une autonomisation de la conscience caméra. La dimension formelle est ainsi placée au cœur de l'œuvre. La description de ce procédé ne constitue pas pour autant une généralisation à l'ensemble du cinéma d'un phénomène « moderne ». Il désigne un certain type de cinéma, que Pasolini identifie sous le nom de « cinéma de poésie » en fondant temporairement son hypothèse sur une différenciation avec un « cinéma de prose ». Aussi, sous le conflit de l'objectif et du subjectif pointe également celui de la prose et de la poésie. Ces couples de polarités, qui nous semblent structurant de son analyse du cinéma moderne, s'articulent d'une manière bien différente dans la pratique pasolinienne. Dans le cas de *La Rabbia*, le mélange de la dialectique subjectif/objectif et prose/poésie s'incarne avant tout dans la notion de voix.

Il apparaît que ce problème de la tension du subjectif et de l'objectif se résout chez Pasolini non pas dans un troisième terme qui « dépasserait » l'opposition plus ou moins stable de ces polarités mais la déplacerait vers une autre dialectique continue. La notion de voix nous semble ainsi constituer le premier point crucial qui, dans *La Rabbia*, introduit une conception du sujet dans son langage et dans un continu de passages de voix. Mais si on considère que Pasolini procède plutôt par enchâssement des contrastes plutôt que par résolution synthétique, c'est parce que la voix se présente ici avant tout dédoublée en « voix de prose » et « voix de poésie ». L'articulation du problème de l'objectif et du subjectif à un problème de la prose et de la poésie, posant au cœur de cette constellation la question du sujet dans son langage, nous permettra plus loin de considérer ce que ces circulations révèlent de la conception pasolinienne de la mimésis. Ce terme n'est pas pleinement proscrit par le poète dans la mesure où il en hérite de ses lectures d'Auerbach. Posée dans le cadre d'une analyse de Dante, elle constitue alors un premier jalon menant à sa définition du cinéma comme « langue écrite de la réalité ». Et si la voix nous apparaît inévitable dans ce cheminement, c'est parce qu'elle constitue le premier indice de la place de l'oralité dans cette définition.

362 *Ibid.*, p. 108.

Le choix de diviser la voix-off nous apparaît ainsi indissociable de la question du sujet dans le film. On a pu constater ce que la voix cristallisait de l'ébranlement du sujet en documentaire et, depuis la réduction de la poésie au lyrique, on mesure l'importance que cette notion a prise dans la modernité poétique. En effet, bien que la question de son assimilation systématique au sujet ne soit pas si évidente, le pas est vite franchi lorsqu'il s'agit de partir à la recherche de ce « je » en péril. Et, comme le rappelle Serge Martin citant Meschonnic dans son ouvrage *Voix et relation*, « l'ancienne tripartition [...] mettait le lyrisme dans le *je*, représentait le drame avec le *tu*, renvoyait l'épopée au *il*³⁶³ ». À chacun sa place et c'est au lyrisme de se soucier de la longévité du sujet matérialisé par la voix « je ». La prétendue particularité musicale du lyrisme permet l'accélération d'une conclusion de l'union du sujet à la voix. Face à ce mariage hâtif, la voix-off de *La Rabbia* impose un divorce bien installé et néanmoins questionné par ce procédé – celui du vers et de la prose. Dans *La Rabbia*, la voix dédoublée en prose et poésie l'est également en voix de commentaire (documentaire donc supposément objective) et voix supposément « lyrique ». C'est-à-dire que la voix de prose peut être associée à une voix de type télévisuelle tandis que la voix de poésie se caractérise par un ton lyrique ; mais cette opposition existe aussi par le maintien dans certaines archives du film de la voix du commentateur, introduisant ainsi une voix documentaire appartenant à la réalité de l'image et qui convole avec la voix-off (double) posée *sur* l'image. On pourrait également supposer un prolongement de cette opposition vers une distinction artificielle entre voix orale et voix écrite.

Mais cette voix du film est également scindée entre une voix « de fiction » et une « voix-je » car, en réalité, la division entre les deux voix-off croise elle-même une première division de l'énonciation. En effet, le film s'ouvre sur une première voix introductive posant la question originelle du projet : « Pourquoi notre vie est-elle dominée par le mécontentement, l'angoisse, la peur de la guerre, la guerre³⁶⁴ ? ». Et à cette introduction du « sujet » du film (au sens de la thématique comme du sujet énonciateur) succède une réponse posant d'emblée le film sur la modalité d'une ambiguïté entre le narrateur et l'auteur : « C'est pour répondre à cette question que j'ai écrit ce film, sans suivre un fil chronologique, ni même peut-être logique. Mais plutôt mes raisons politiques et mon sentiment poétique³⁶⁵ ». Le début de *La Rabbia* pose donc les conditions d'une vision subjective présentée dans le film. D'autant plus que la médiatisation opérée par le producteur à l'origine de cette commande repose en grande partie sur le personnage de Pasolini, à tel point que la deuxième partie du film sera commandée comme réponse au poète. *La Rabbia* s'ouvre donc en se présentant comme la vision subjective de Pasolini (auteur et narrateur) répondant

363 MARTIN Serge, *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Taulignan : Marie Delarbre éditions, coll. « Théories », 2017, p. 102.

364 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 27.

365 *Ibid*, p. 27.

à une question, et se déploie tout de suite dans un développement double, dont le sujet de l'énonciation est désormais divisé entre prose et poésie. On peut y voir là une manière d'annoncer que c'est le Pasolini poète autant que le rhéteur du débat public qui s'exprime ici. De plus, la subjectivité du point de vue défendu est tempérée par l'évocation d'un rationalisme politique introduisant la prétention d'une part d'objectivité. Mais plus largement il s'agit de poser la question de l'unicité du sujet. Si la voix suppose la réalisation de cette unicité³⁶⁶ la séparation de la voix annonce la division de l'énonciation. Cette dernière l'est nécessairement, ne serait-ce que par le procédé de remontage d'images d'archives. Car le sujet de l'énonciation est ici constitué d'un agrégat de subjectivités : le mélange des images mêlé au mélange des voix. Mais ces multiples dissociations sont autant des écartements que des rapprochements. Elles visent à créer un continu hétérogène et non pas à installer des catégories immuables. Elles sont significatives de la conception pasolinienne du sujet comme d'un mouvement composite, d'une dynamique de composantes. Et cette manière de poser un continu avec l'altérité est aussi une façon de poser un continu entre intériorité et extériorité. Si Meschonnic parle de la voix comme de la « métaphore du sujet, le symbole de son originalité la plus « intérieure », tout en étant historicisée³⁶⁷ », l'enchâssement des voix dans *La Rabbia*, cette myriade de subdivisions créant un continu dynamique entre les voix, résonne avec la phrase de Serge Martin énonçant que « l'intériorité est devenue un passage de sujet³⁶⁸ ». Le conflit dialectique de l'objectif et du subjectif double ainsi celui de l'intériorité et de l'extériorité.

La voix est porteuse ici d'un deuxième clivage caractéristique de la modernité poétique : celui de la prose et du vers. Ce choix effectué par Pasolini de dissocier *La Rabbia* en deux voix ne découle certainement pas d'une volonté de transférer symétriquement la double nature du film. Aussi, la division de la prose et de la poésie ne fait pas écho à une division première entre l'essai et le poème car il est bien évident que le projet du film est poétique et s'incarne simultanément dans une pratique et une théorisation. Il apparaît plutôt qu'à la question initiale que pose la démarche de Pasolini, celle de la modernité poétique qui est alors la sienne, la réponse se trouve dans le frottement des dualités qu'il pose artificiellement et temporairement. C'est quelque part dans le frottement du vers et de la prose, du sacré et du réel, que se loge cette modernité poétique. De la même manière, l'articulation (dans une dynamique d'attraction et de répulsion) des polarités

366 Ainsi que l'énonce Henri Meschonnic dans *Critique du rythme* : « La voix unifie, rassemble le sujet ; son âge, son sexe, ses états. C'est un portrait oral. » (MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 294).

367 *Ibid.*, p. 294.

368 MARTIN Serge, *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Taulignan : Marie Delarbre éditions, coll. « Théories », 2017, p. 45.

s'incarne tout autant dans le mélange des voix et des images, réactualisant l'agencement d'une langue haute et d'une langue basse : la dualité de la voix se réalise également ainsi, par le contraste d'un langage des images (ici des images d'actualité donc des images vulgaires) et du langage verbal. La division de la voix en prose et poésie introduit donc la dialectique dantesque à une problématique moderne : au trouble jeté depuis l'essor au XIX^{ème} siècle du poème en prose, Pasolini répond par la référence à un auteur qu'il valorise précisément pour sa pratique du Discours indirect libre. Cette dernière recèlerait, selon Pasolini, le projet poétique dantesque dans la mesure où elle organise le conflit d'une langue « basse » avec une langue « haute » dans une visée d'élévation de l'énonciation. C'est dans « La volonté de Dante d'être poète » que Pasolini situe le lieu du projet poétique de Dante : « le long de la ligne de la suture où les deux séries opposées se rejoignent ou se heurtent, et où par conséquent l'expressivité trouve ses moments les plus aigus ou les plus instables³⁶⁹. ». Non seulement Pasolini ne considère pas que l'activité poétique de Dante tiendrait à l'emploi d'une hypothétique langue poétique, mais plutôt à une « volonté » de faire de la poésie (c'est-à-dire dans la démarche d'un projet poétique) ; à cette négation de l'existence d'une langue poétique, par opposition à une langue non-poétique (qu'on qualifiera au choix de prose, de prosaïque, ou de langue de la communication au gré des modes et des époques), s'ajoute l'idée que la poésie naîtrait du conflit de deux langues.

C'est là l'importance toute particulière que Pasolini accorde au Discours indirect libre et à la particularité qu'il lui attribue de lien avec une « conscience sociologique ». En effet, dans ce même texte sur Dante, le poète souligne que ce marquage social constitue la condition *sine qua non* pour que le mélange opéré soit un mélange de *langues* et non un mélange de *styles*. Dans le cas où les personnages de Dante appartiennent à la même classe sociale que lui, la différence entre eux est alors seulement psychologique « et concerne davantage le style que la langue. C'est une question d'expression³⁷⁰. ». Le contraste ne peut donc être linguistique et perd de son potentiel expressif. Cette hypothèse pasolinienne confirme, dans un premier temps, que la création de catégories marquées comme celle de la « voix de prose » et de la « voix de poésie » est purement artificielle et ne vise qu'à mener à un conflit dynamique permettant l'expressivité de l'ensemble – d'autant que le continu envisagé entre ces deux voix est explicite dans l'édition du texte de *La Rabbia*³⁷¹, qui ne dissocie pas les deux voix. Elles sont certes incarnées par deux voix physiques différentes (celle de Giorgio Bassani et de Renato Guttuso) mais ne sont pas présentées comme distinctes dans le texte. Ce qui nous encourage à envisager l'usage de ces catégories davantage comme exercice de pensée,

369 PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma* (Empirismo eretico, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg, p. 72.

370 *Ibid.*, p. 66.

371 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014.

et comme activité poétique, que comme conviction d'une différence de nature entre elles. Pasolini insiste lui-même sur ce point dans la *Mimésis maudite* en précisant qu'il est nécessaire de ne pas comprendre les termes qu'il emploie comme des notions académiques au sens préalablement établi :

Mon usage, enfin, des termes de monolinguisme et plurilinguisme, n'est certainement pas celui qu'en ferait un assistant d'université : j'y inscris toute mon idéologie d'écrivain. L'opération de quelqu'un qui lit mes œuvres, surtout si c'est dans un « esprit philologique », devrait consister à se libérer de ses habitudes professionnelles, et à tâcher de comprendre ce que je cherche à lui faire comprendre³⁷².

Son activité de *recherche* est ainsi pleinement assumée et revendiquée sur deux plans conjoints – théorique et poétique. Pasolini, sans pour autant s'emparer du procédé de Discours indirect libre, fait de son usage des voix un mélange contrasté fondé sur la poétique dantesque. L'écart créé entre une « voix de prose » et une « voix de poésie » tient ainsi davantage à la mise en place d'un conflit entre une entité « haute » et une entité « basse », filant vers une sacralisation du réel.

Il apparaît cependant indispensable de souligner un dernier élément concernant la dimension sociale du Discours indirect libre. L'analyse de Pasolini de ce procédé dans l'œuvre dantesque se fonde sur le travail de Contini auquel il ajoute, entre autres précisions, que ce projet poétique correspond à un moment historique tout particulier, auquel il est intrinsèquement lié : « une société qui exigeait désormais, impérieusement, de ceux qui y vivaient, une « conscience sociale », sans laquelle l'élargissement plurilinguistique n'aurait été que purement quantitatif ou purement expressif³⁷³. ». C'est donc la nécessité de l'invention d'une expressivité propre à son époque, c'est-à-dire capable de la traduire et de se transformer en fonction de ses nouvelles réalités, que souligne Pasolini. Le plurilinguisme de Dante se justifierait, selon lui, par la réalité plurilinguiste de son époque. De sorte que l'œuvre dantesque trouverait sa pertinence dans sa capacité à rendre compte des évolutions de son temps, à travers le langage. De la même manière, Paolo Desogus rappelle ce que la pratique du Discours indirect libre dans l'œuvre de Dostoïevski rend compte des bouleversements qui traversent alors la Russie de son époque et de la nouvelle conscience de soi des personnages :

372 « La mimésis maudite », in PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg, p. 78.

373 « La volonté de Dante d'être poète », PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg, p. 68.

[Bakhtine], dans son étude sur Dostoïevski, montre combien la polyvocité est étroitement dépendante des bouleversements sociaux dans la Russie de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle produits par les grandes réformes de l'empereur Alexandre II, telles que l'abolition du servage de la glèbe, la liberté d'accès à l'université et ces autres mesures qui autorisent une mobilité sociale tout à fait inédite. Ces transformations ont en effet permis la naissance de nouveaux sujets sociaux provenant des classes sociales les plus pauvres, à la recherche de leur conscience de soi et de leur nouvelle condition dans le monde en transformation où ils vivent³⁷⁴.

Et Desogus poursuit en citant le texte de Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski* :

Le héros de Dostoïevski ne porte pas uniquement un mot sur lui-même et sur son entourage immédiat, mais également un mot sur le monde : il n'est pas seulement une conscience, il est aussi idéologue. Déjà « l'homme du sous-sol » se présente comme tel ; mais c'est dans les romans que l'activité idéologique des héros prend toute son ampleur ; l'idée y tient effectivement le premier rôle. Reste que, dans la représentation du héros, la dominante demeure la conscience de soi³⁷⁵.

Il apparaît ainsi que l'usage du discours indirect libre offrirait aux pratiques de mélanges de voix la possibilité de rendre compte de leur temps et, par là même, d'établir un lien entre la mimésis et le sujet à travers la question du langage. L'importance de ce procédé littéraire témoigne du souci pasolinien de trouver une modalité expressive intégrant la variété linguistique de son temps et le sens que porte cette variété en son temps. Cependant, la question de l'autonomie du personnage constitue justement l'un des points majeurs de dissemblance entre Pasolini et Bakhtine. Si Desogus souligne leur proximité dans le dépassement des limites grammaticales et formelles instaurées par Bally, ainsi que dans l'importance accordée à la parole du personnage pour intégrer sa subjectivité (aussi bien psychologique que sociale), il distingue le dialogisme bakhtinien, reposant sur l'élargissement de la conscience du personnage, au-delà de l'univers psychologique et idéologique de l'auteur, de la pratique dialectique pasolinienne, supposant l'incorporation exogame d'une parole autre mais qui s'intègre à l'énonciation de l'auteur. Il s'agit pour le poète d'intégrer un élément linguistique hétérogène (relevant donc d'une altérité sociale) afin de nourrir l'expressivité de sa propre matière, d'élire la parole d'autrui pour la hisser au niveau d'une matière littéraire de registre élevé. Ce procédé maintient ainsi le personnage dans un état d'inconscience historique et sociale, ce

374 DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, 2018, p. 176.

375 BAKHTINE Mikhail, *La poétique de Dostoïevski*, tr.fr. p.118, cité par Paolo Desogus in DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, 2018, p. 176.

en quoi Pasolini diffère totalement de Dostoïevski (tel qu'analysé par Bakhtine). C'est, pour le poète, la condition *sine qua non* permettant d'assurer la permanence d'un écart linguistique, aligné sur un écart social entre les subjectivités en jeu, garant de l'expressivité de la matière littéraire. Cette dernière constitue alors un métissage linguistique unissant

le registre élevé de l'auteur, sa conscience, son historicité, à l'inconscience politique du personnage, à sa parole illettrée, à sa spontanéité. L'auteur, fort de sa conscience, *comprend* ; le personnage *ressent*, il vit physiquement une réalité donnée, une condition sociale donnée : le discours indirect libre est en ce sens la forme à travers laquelle le *comprendre* éclaire le *ressentir*³⁷⁶.

Desogus en fait l'argument d'une unification de l'énonciation fusionnant celle du personnage dans celle de l'auteur, par opposition à la polyphonie bakhtinienne. Il apparaît cependant que la proximité avec les analyses pasoliniennes de la pratique dantesque du discours indirect libre réoriente ce postulat. C'est précisément pour assurer le maintien d'une différence linguistique que les personnages pasoliniens ne sont pas pourvus de cet élargissement de conscience qui caractérise les personnages de Dostoïevski.

Cette conception de la mimésis pasolinienne allie l'influence dantesque à celle de Gramsci. Elle ne suppose pas la disparition de l'auteur dans la parole de son personnage subalterne mais l'élection de cette dernière au sein d'une matière littéraire, lui conférant ainsi « un accomplissement figural romanesque³⁷⁷ ». En d'autres termes, l'accès à la conscience historique et sociale ne pouvant se faire au risque de la perte de la différence entre le personnage subalterne et l'auteur, l'émancipation et l'entrée dans l'histoire se fait alors par l'intégration de cette parole dans le champ littéraire. C'est là que se jouerait le dépassement opéré par Pasolini de la tension entre une perspective historique et un enjeu existentiel des classes subalternes. L'influence de Gramsci oriente l'importance de l'immersion de l'intellectuel marxiste dans la réalité du peuple pour en comprendre la complexité et accéder à cette indispensable « connexion sentimentale ». Car c'est dans cette réalité que se loge selon lui la possibilité d'élaboration d'un sujet historique populaire, sur la base duquel peut se mettre en place un parti populaire de masse.

L'émancipation des subalternes ne peut se faire que par l'accès à une conscience sociale et historique, et c'est à ce processus que doit participer l'intellectuel (nécessairement bourgeois) ; ce sur quoi repose l'importance de l'établissement d'une connexion sentimentale. Cependant, la

376 DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, 2018, p. 155.

377 *Ibid.*, p. 167.

lecture marxienne de Hegel par Gramsci fait de la conscience de classe un élément « pour soi » s'opposant à un être au monde dépourvu de cette conscience et qui est qualifié de « en soi ». Cette distinction confronte une innocence, caractérisée par sa vitalité, à l'entrée dans l'histoire du sujet par la prise de conscience de son être social. Desogus fait des *Cendres de Gramsci* le lieu d'un « drame pasolinien » tenant à l'impossibilité de concilier ces deux dimensions qui lui sont aussi précieuses l'une que l'autre. La proximité de Pasolini avec Ernesto De Martino repose notamment sur la considération que tous deux accordent aux cultures populaires et primitives, à l'irrationalité et la magie de leur appréhension du monde. Contrairement à une certaine tendance marxiste, Pasolini refuse l'idée infantilisante d'une infériorité de ces cultures sous prétexte de l'absence d'un rationalisme scientifique et d'une conscience historique. C'est parce qu'il croit à l'importance de la permanence de ce rapport au monde (et au risque urgent de sa disparition dans la société de consommation) que Pasolini ne peut se résoudre à cette bascule de l'« en soi » au « pour soi ». En tant que marxiste le poète est sensible à la nécessité du devenir sujet politique des subalternes mais ne peut ignorer ce que cela signifierait de disparition d'une condition culturelle : « le peuple ne peut pas être la synthèse entre sa propre condition spontanée et son propre état auto-conscient, ou encore entre sa nature propre vibrante de vitalisme et sa forme organisée pour la lutte de classe ». L'issue trouvée par Pasolini serait donc d'élargir l'espace de sa propre énonciation qui, en tant qu'intellectuel bourgeois, appartient à l'histoire, afin d'y intégrer celle des subalternes. Il réaliserait ainsi l'incorporation d'une subjectivité autre, d'un rapport au monde populaire, dans une matière littéraire procédant ainsi à l'objectivation de cette subjectivité maintenue dans son « en soi ».

Cependant, cette idée d'un geste de rationalisation par l'assimilation à sa propre énonciation, perçue comme outil politique d'extraction de l'énonciation des subalternes, d'une innocence n'ayant pas atteint le stade politique, apparaît presque contradictoire avec les considérations éthiques et politiques de Pasolini. On croit percevoir sous les oppositions entre le *comprendre* de l'auteur et le *ressentir* du subalterne, ou entre la conscience de soi du premier et l'« en soi » du second, un troisième clivage communément associé à ce type de catégorisation et qui supposerait également un écart entre une culture orale « spontanée », « inconsciente » et hors de l'histoire, et une culture écrite, réfléchie, auto-objectivée, advenue à l'histoire et ayant accès au statut de sujet politique. Il apparaît très peu probable que Pasolini envisage d'une manière aussi infantilisante les cultures populaires et considère nécessaire la bascule scripturale pour assurer le passage à la maturité d'une culture. La régression se présente davantage pour lui comme le moyen d'élargir sa propre subjectivité et d'enrichir ses moyens expressifs, par l'introduction d'un contraste linguistique. Il ne s'agit pas pour lui de décréter avec condescendance l'opération de sauvetage d'une culture dont le caractère primaire risquerait la survie à l'ère de l'histoire, mais de considérer

la nécessité d'un projet de mimésis riche de la diversité du réel. Sa considération éthique, réfractaire à une approche paternaliste des cultures populaires, se double d'une considération poétique valorisant l'importance (la nécessité même), pour rendre compte du réel et de son caractère composite, de proposer un langage hybride garant d'une expressivité mimétique. En d'autres termes, les jeux dialectiques avec une altérité linguistique, maintenue comme autre, offrent la possibilité d'une subjectivation riche de toute la complexité du réel. L'objectivation de la conscience ne vaut alors ni pour l'un ni pour l'autre. Il ne s'agit plus d'un conflit entre les subjectivités ou entre l'intériorité d'un sujet et l'extériorité du réel. L'accession à un statut de sujet politique tiendrait davantage à la circulation des subjectivités, c'est-à-dire à l'émergence d'un sujet du poème. Précisément parce que le poème constitue un passage de sujet.

C'est pourquoi les modalités d'articulation des différentes voix au sein d'une même énonciation porte un poids politique fondamental pour Pasolini. Et, plus encore, c'est la raison pour laquelle ce procédé mimétique fondé sur le mélange des voix constitue l'une des pierres angulaires de sa théorisation du cinéma comme « langue écrite de la réalité ». On se penchera ainsi sur le fil des réflexions du poète autour de cette question de métissage des énonciations, en passant notamment par la question de l'indirect libre, pour arriver à la notion qui impose dans *La Rabbia* une pratique et une théorisation simultanées : celle de pastiche.

L'importance que prend la notion de pastiche dans l'œuvre pasolinienne est immanquablement liée à une réflexion plus générale sur le mélange des énonciations et sur la conception d'une subjectivation par le *magma* des langages. L'ouvrage de Paolo Desogus, consacré à l'indirect libre met en exergue cette tendance. Dans *La confusion des langues. Autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*³⁷⁸, il analyse l'évolution de la recherche théorique et pratique de Pasolini en prenant pour colonne vertébrale de la réflexion du poète, le procédé d'indirect libre. Desogus dégage un parcours jalonné de trois étapes principales, marquées par trois notions majeures : celle de *régression*, de *discours indirect libre* et de *subjective indirecte libre*. À cette triade, il ajoute une quatrième notion, considérée comme plus transversale et héritée des lectures gramsciennes de Pasolini : la *connexion sentimentale*, autrement formulée par *com-passionnalité*. Ces trois moments du processus créateur et théorique pasolinien se succèdent et structurent la métamorphose d'une même réflexion autour d'un procédé commun que Desogus résume ainsi : « un enchaînement de voix, une plongée dans l'autre, dans sa condition sociale, ou encore une manière de se mettre à la place d'autrui, parler avec sa langue ou voir et ressentir à travers ses yeux,

378 DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, 2018.

son corps³⁷⁹. ». Cette ligne directrice part de la notion de régression qui questionne, dans les années 1940, les potentialités d'usage du dialecte en littérature³⁸⁰ ; elle prolonge cette réflexion dans les années 1950 vers le cas du Discours indirect libre, identifié par Desogus comme l'élément central de la poétique des romans romains, avant d'étendre sa poétique au cinéma par la théorisation de la Subjective indirecte libre à partir des années 1960. La *régression* est définie comme le procédé de reprise du langage de l'autre et de son élévation par l'assimilation à une matière littéraire³⁸¹. Elle induit également la prise en charge par cette dernière des formes d'extériorisation de soi et de représentation de l'univers physique, social et historique des subalternes.

La *connexion sentimentale* suppose la création d'un lien avec les subalternes, sur la base de la prise de conscience de l'auteur de son propre statut politique, historique et littéraire. Le point de contact entre ces deux différents rapports au monde se fait à travers le langage et se réalise pour Pasolini en s'emparant de l'univers langagier recueilli dans les *borgate* et dont il fait une matière littéraire.

Le *discours indirect libre* est compris comme un procédé littéraire fondé sur le problème de l'articulation de l'énonciation de l'auteur et de celle du personnage, que Desogus verbalise en « compénétration de la parole³⁸² ». Le mélange de ces deux entités langagières suppose une dynamique de démarcation (qui passe, notamment, par la différence sociale et donc linguistique entre les deux) mais également de contamination. Le mouvement d'attraction et de répulsion simultanées qu'implique le discours indirect libre participe de cette conception pasolinienne du langage comme composition bigarrée et dialectique.

Ce qui explique le transport de cette notion, le déplacement de cette question, au cinéma, au moyen de la notion de *subjective indirecte libre*. Cette dernière est définie par Desogus comme le

379 *Ibid.*, p. 24.

380 Il convient ici de mentionner le cas de Carlo Emilio Gadda qui poursuit également des recherches autour du dialecte à travers le recours au pastiche. Sa démarche, centrale dans l'Italie des années 1950, constitue une riche source de réflexion pour Pasolini, malgré certaines divergences d'opinion. Sur le pastiche gaddien, voir SORIN Cécile, *Pasolini, pastiche et mélange*, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, pp. 28-33.

381 La position de Pasolini sur la question du dialecte en littérature est très révélatrice de sa conception du langage. Il soutient que, contrairement aux pratiques littéraires dialectales d'un auteur comme Tonino Guerra, il est nécessaire, pour parvenir à ériger le dialecte en langue littéraire, non pas d'écrire en dialecte (c'est-à-dire de retranscrire à l'écrit une matière linguistique jusqu'alors orale) mais de dépasser les limites du dialecte, celles qui lui sont propres, et d'en faire ainsi un « anti-dialecte ». C'est dans le cadre de la polémique contre le « zoruttisme » que Pasolini refuse un usage romantique (presque fantasmatique) et strictement localiste au profit d'une extension de son usage premier. Il est, par exemple, impératif que le dialecte soit en mesure d'absorber des formes littéraires autres, de s'emparer d'une matière littéraire allant au-delà de ses frontières provinciales. On perçoit très clairement dans ce positionnement les prémisses de sa théorisation de l'indirect libre, car le mélange des langues et la question de leur « hauteur » est mise en avant par Pasolini : « c'est-à-dire qu'il ne s'agirait pas de transférer la matière d'un plan supérieur (la langue) à un plan inférieur (le frioulan), mais de la transposer d'un plan à l'autre sur le même niveau » (P.P. Pasolini, « Dalla lingua al friulano », in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, pp. 282-283, cité et traduit par DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, 2018, p. 44).

382 *Ibid.*, p. 24.

« produit de la composition formelle de deux regards : celui qui renvoie au point de vue de qui énonce le film et celui du personnage ; le résultat est une métavision, un *voir à travers le voir* du personnage plongé dans la diégèse du film³⁸³. ». On remarque alors la bascule effectuée par Desogus de la « parole » au « point de vue », de l'expression à la vision, voire même du langage à l'image. C'est pourquoi la notion de voix acquiert une place centrale dans son analyse. L'hypothèse de cet ouvrage met ainsi en évidence comment la richesse d'hybridité du langage s'articule pour Pasolini à une considération éthique et esthétique du rapport à l'altérité. La multiplicité des configurations possibles ouvre des modalités multiples de lien avec l'autre, entre extériorité et intériorité, dans et par le langage. Le continu du sujet est, semble-t-il, envisagé par Pasolini à travers la question du langage. Et, son questionnement éthique étant fortement influencé par les travaux de Gramsci sur le rôle de l'intellectuel et la nécessité d'une conscience accrue de sa propre condition, la différence avec l'autre, dans le langage, doit être envisagée sur un plan politique aussi bien que poétique.

Desogus envisage la bascule du *Discours indirect libre* à la *Subjective indirecte libre* comme un glissement presque évident dans la pratique pasolinienne, de la littérature au cinéma. Si son analyse de l'étendue aussi bien littéraire que cinématographique de cette réflexion de Pasolini sur le style indirect libre est des plus convaincantes et a le mérite de démontrer l'influence des travaux littéraires pasoliniens des années 1950 sur ses films des années 1960, il nous semble nécessaire de convoquer ici une autre notion fondamentale chez Pasolini et tout aussi fondée sur le principe d'un mélange des sujets et des langages.

Si le Discours indirect libre prend une place importante dans sa pratique littéraire (notamment celle des années 1950), il apparaît cependant que son transport au cinéma constitue davantage un exercice de pensée pour théoriser une certaine tendance du cinéma qui lui est contemporain, et non pas un mode de théorisation de sa propre pratique. Outre le choix des réalisateurs sur lesquels porte son analyse et qui appartiennent à une toute autre « école » de cinéma, Pasolini insiste lui-même pour se ranger du côté des « classiques » ou du moins de leurs héritiers et certainement pas du côté de la modernité cinématographique. La question de l'appartenance de son cinéma à ce « cinéma de poésie » défini par la pratique de la « Subjective indirecte libre » lui est directement posée et la réponse est, sans ambiguïtés, négative. On ne croira jamais un poète sur parole. Mais si le fil que nous avons déroulé jusqu' alors nous a menés à travers les dédales de sa conception de la modernité, c'est précisément pour éclaircir la situation de son œuvre et supposer la différence qu'elle impose avec la modernité contemporaine sur laquelle il se réfléchit. L'importance accordée à l'altérité se réalise aussi sur le terrain du langage cinématographique. Le seul cas assumé de « péché

383 *Ibid.*, p. 24.

moderniste » étant celui de *L'Évangile selon saint Matthieu*, notamment pour l'impérative nécessité d'une modalité particulière de convocation de l'altérité :

L'Évangile me posait le problème suivant : je ne pouvais pas le raconter comme un récit classique, parce que je ne suis pas croyant, mais athée. D'autre part, je voulais cependant filmer « L'Évangile selon saint Matthieu », c'est-à-dire raconter l'histoire du Christ fils de Dieu. Il me fallait donc raconter un récit auquel je ne croyais pas. Ce ne pouvait donc être moi qui le racontais. C'est ainsi que, sans le vouloir précisément, j'ai été amené à renverser toute ma technique cinématographique et qu'est né ce magma stylistique qui est propre au « cinéma de poésie ». Parce que, pour pouvoir raconter l'Évangile, j'ai dû me plonger dans l'âme de quelqu'un qui croit. Là est le discours indirect libre : d'une part le récit est vu par mes propres yeux, de l'autre il est vu par les yeux d'un croyant. Et c'est l'utilisation de ce discours indirect libre qui est cause de la contamination stylistique, du magma en question³⁸⁴.

Pasolini explique avoir eu besoin de bouleverser radicalement son approche du cinéma pour *L'Évangile*. Le projet du film reposant initialement sur le recours à la subjectivité de l'autre, et le film étant contemporain des réflexions de Pasolini sur le déplacement du Discours indirect libre au cinéma (et sa métamorphose en Subjective indirecte libre), on ne s'étonne pas de retrouver dans les procédés filmiques de *L'Évangile selon saint Matthieu* des éléments caractéristiques du « cinéma de poésie ». Mais il transparaît que c'est en cela que consiste l'originalité du film au regard de l'œuvre pasolinienne. La question de l'altérité s'étant posée sous une certaine modalité pour ce cas précis (avec la circonstance particulière d'une distinction psychologique plus que sociale), la réponse de Pasolini à ce problème est, elle aussi, toute particulière. C'est-à-dire que si l'accent mis par le poète sur la différence entre lui et son personnage tient davantage à la croyance religieuse de l'un, et à l'athéisme de l'autre, la différence sociale apparaît ainsi mise au second plan. Ce qui n'est pas le cas des autres films de Pasolini pour lesquels la dimension sociale prend le dessus. De sorte que le recours à une autre notion, mettant au centre cet aspect et l'articulant à la question du langage, nous apparaît nécessaire pour la poursuite de cette réflexion pasolinienne sur une modernité poétique capable d'intégrer une hybridité langagière et sociale.

Il s'agit du pastiche, procédé littéraire dont l'importance dans l'œuvre pasolinienne est étudiée par Cécile Sorin dans son ouvrage *Pastiche et mélange*. Non pas que l'on soutienne l'hypothèse d'une pratique systématique du pastiche dans l'œuvre cinématographique de Pasolini. Mais il semblerait que son usage et sa théorisation dans *La Rabbia* soit constitutif de sa réflexion sur une modernité poétique passant par le cinéma et permettant d'assumer à l'aune de son époque l'héritage d'une

384 BERTOLUCCI Bernardo, COMOLLI Jean-Louis, in « Entretien avec Pasolini », in *Pasolini cinéaste*, n° Hors-série des Cahiers du Cinéma, Paris, 1981, p. 40.

tradition poétique tout en intégrant la réalité des subalternes. Car ce dernier élément est fondamental pour Pasolini et constitutif de sa conception de la modernité poétique. La dimension éthique du pastiche prend ainsi toute son importance. C'est le projet qui se trahit dans le « Traitement » de *La Rabbia*, celui de refuser l'état de normalité pour pouvoir réaliser une « véritable paix, la paix du poète³⁸⁵ ». Là se loge la rage du poète : « Car : tant que l'homme exploitera l'homme, tant que l'humanité sera divisée en maîtres et en esclaves, il n'y aura ni normalité ni paix. Voilà la raison de tout le mal de notre temps³⁸⁶. ». C'est pourquoi l'état d'urgence créé par le poète ne peut faire l'économie d'une incorporation dans son œuvre de la réalité des subalternes. C'est pourquoi la question des modalités de cette incorporation, de ce mélange dynamique des hétérogénéités, se pose et s'impose au poète. Enfin, c'est pourquoi Pasolini a recours au pastiche, dans une œuvre de pensée et de création.

La présence du pastiche, en tant qu'élément de théorisation mais également par sa mobilisation pratique, traverse une grande partie de *La Rabbia*. Il est pourtant significatif que son actualisation soit particulièrement marquante au sein de la séquence algérienne du film. Cette dernière se situe dans la deuxième partie du film, à 30''43'', et se termine à 37''43''. Elle se scinde en deux parties distinctes, celle que l'on nommera « L'éternelle lutte » et celle du « Pastiche de la liberté³⁸⁷ ». Ici encore, la notion de liberté forme l'ossature de la séquence. L'arrivée de la nouvelle séquence est préparée par la voix-off qui, clôturant la scène précédente, assure la transition entre les deux parties sur la base de cette notion :

nous ne sommes pas des Russes, nous sommes ceux qui combattent : / nous sommes les ouvriers espagnols, italiens, / les intellectuels français, les résistants algériens / nous ne sommes pas à Moscou ou à Léninegrad, / mais dans les usines où l'on se bat pour la lutte des classes, / dans les montagnes et les déserts des colonies où l'on combat pour la liberté³⁸⁸.

Par là-même, la voix-off crée un lien entre les ouvriers (de toutes nations) engagés dans la lutte des classes et les paysans algériens se battant pour la libération de leur pays. La révolution nommée précédemment repose autant sur l'autodétermination des peuples que sur la lutte des classes. Mais la voix-off pose aussi d'emblée ce qui sera l'un des questionnements de cette séquence algérienne :

385 « Traitement », in PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 19.

386 *Ibid.*, p. 22.

387 On identifie le moment de bascule entre les deux parties au début du pastiche du poème d'Eluard, qui se situe à 35''25''.

388 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, pp. 87-88.

la place de l'intellectuel (ou du poète) dans le combat pour l'émancipation. La séquence algérienne prend également cette notion pour canevas. Son introduction s'ouvre et se clôt par la mention de la liberté (imposant, d'emblée, le terme comme fil conducteur de la séquence) : elle commence par « Qui dirait / que le sentiment si profond / de la liberté / est vivant dans des cœurs au visage si humble ? » et termine son ouverture avec « Pourtant / derrière ces visages / d'affamés ou de brigands / couve ce sentiment terrible / que la France nomma liberté³⁸⁹. ». Ces deux mentions fonctionnent comme une parenthèse, elles encadrent l'introduction comme des rimes embrassées enveloppant l'humilité des fils décrite par la voix-off entre ces deux extraits. Le début de la première partie, celle de « L'éternelle lutte », impose donc d'emblée la notion, qui est reprise également comme élément central de la deuxième partie, composée sur la base d'un pastiche du poème d'Eluard, « Liberté ». Entre cette introduction et le pastiche d'Eluard sont présentées les deux entités qui constituent les personnages de cette séquence : les Algériens résistants (décrits comme d'humbles fils ancrés dans leur culture paysanne) et la France (qui bourdonne dans le ciel comme un oiseau de métal). Puis la liberté devient le cœur non nommé de la deuxième partie, qui se clôt sur l'écriture et la verbalisation de son nom.

Cette séquence apparaît, dans un premier temps, relativement linéaire et illustrative de la voix-off. Les images semblent suivre le déroulé chronologique du récit introduit par la voix-off : elle évoque d'abord le sentiment de la liberté (posée sur des images des premières mobilisations algériennes), puis amorce une description des maquis (accolée à des images de combattants dans la montagne). En réalité, l'armature de la séquence suit le mouvement d'émancipation du peuple algérien. Elle n'est pas descriptive mais figure un processus. Le déroulé de ce mouvement, structuré par la mise au centre de la notion de liberté, dont l'articulation à la pratique du pastiche pose la question de l'émancipation des subalternes et de la place (langagière et politique) du poète dans cette affaire. La montée du sentiment de liberté est construite dans la première partie par le son qui accompagne la progression effectuée par la narration de l'image : la séquence est d'abord presque silencieuse (exception faite de la voix-off) mais l'introduction de la musique (des chants algériens), sur l'annonce de l'éternelle lutte, amplifie ce sentiment. Elle succède d'ailleurs à une première montée en tension opérée par la voix-off qui répète « camina, camina », et prolonge son insistance avec « si arma, si prepara, si battezza ».

Dans la deuxième partie, la liberté est également convoquée par le déploiement d'une tension. Elle est construite par la répétition de « J'écris ton nom », qui maintient le terme liberté en suspension et ne se solde que plus tard, par la nomination de celle dont on parle. C'est par son absence soulignée que la notion prend de l'importance dans le texte. Elle n'est verbalisée dans cette

389 *Ibid.*, p. 89.

partie qu'à deux reprises et le son répond à chacune de ses évocations par la voix-off : à travers le bruit de la mitrailleuse d'abord, puis par la reprise des chants de lutte algériens. La liberté est ainsi immanquablement associée au combat. Dans le premier cas, à un combat marqué par la souffrance, tandis que dans le deuxième cas il se teinte de la joie de la victoire. Ce montage du son, entre la voix-off d'un côté, les bruitages et la musique de l'autre, renforce l'idée déjà développée au début du film de l'ambivalence de la notion de liberté. La séquence fait d'ailleurs écho à la toute première scène du film, celle qui se caractérise par la répétition du cri « E viva la Libertà ! ». Elle porte également sur le détournement et l'ambivalence d'un discours qui, au début du film, tourne au slogan libéral et, dans la séquence algérienne, fait l'objet d'une reprise par un geste poétique.

Les procédés de contraste, d'opposition et de retournement traversent toute la séquence, à tel point qu'on pourrait même dire qu'ils sont présents dans l'ensemble du film. Ils fondent ici la double nature de la liberté qui oriente tout l'extrait : elle est éprouvée par les Algériens (d'abord comme aspiration d'un peuple colonisé, puis comme actualisation lors de l'accession à l'indépendance) ; elle est verbalisée, et donc intellectualisée, par la France (« ce sentiment terrible que la France nomma liberté³⁹⁰ »). Cette opposition semble s'inscrire dans le conflit gramscien décrit par Paolo Desogus, entre le *comprendre* de l'intellectuel bourgeois et le *ressentir* des subalternes. On remarque pourtant que, dans la voix-off, Pasolini a recourt au terme de « conscience » attribué au peuple algérien excluant ainsi toute distinction potentiellement hiérarchique. Certes la liberté se manifeste comme « sentiment » (« derrière ces visages / d'affamés ou de brigands / couve ce sentiment terrible / que la France nomma liberté³⁹¹ »), en opposition à une saisie par le langage, mais Pasolini convoque plus loin un retournement de ce contraste qui dépasse la première opposition : « C'est la vengeance / qui bourdonne dans le ciel, / France, contre celui qui ne sait rien / et porte en lui la conscience de l'univers entier³⁹² ! ».

La connaissance et la conscience sont ainsi confrontées et renversent les valeurs établies de hiérarchies intellectuelles et sociales. D'autant que les rapports de pouvoir sont également inversés peu après, dans le prolongement de ce bourdonnement de la France : « Bourdonne dans le ciel d'une nation / qui tire sa force de son humilité³⁹³. ». L'effet de miroir entre ces deux entités qui sont les acteurs principaux de la séquence crée une certaine ambiguïté : l'opposition entre la connaissance et la conscience apparaît presque réversible suivant le ton attribué au texte. « Celui qui ne sait rien / et porte en lui la conscience de l'univers » pourrait tout aussi bien être le peuple algérien, dénué de

390 *Ibid.*, p. 89.

391 *Ibid.*, p. 89.

392 *Ibid.*, p. 92.

393 *Ibid.*, p. 93.

connaissance rationaliste mais riche d'une conscience du monde due à un contact au réel qui serait, pour Pasolini, propre aux cultures populaires ; mais il pourrait également s'agir de la France dont la connaissance rationnelle serait dévalorisée au profit d'une connaissance empirique : la France, en ce sens, ne comprendrait, réellement, rien de ce qu'elle nomme mais comprendrait pourtant dans sa culture (c'est-à-dire contiendrait) une large part de l'histoire humaine (notamment à travers la visée humaniste des Droits de l'Homme). Cette ambivalence déplace sur le terrain de l'humanisme la question de la *compréhension* : au-delà de l'opposition entre connaissance rationnelle ou empirique, culture des Lumières ou du monde magique, c'est la capacité à accéder à l'expérience humaine qui fonde la prise de *conscience*. C'est donc le pouvoir de subjectivation qui fonde l'émancipation du sujet. L'humanisme pasolinien institue ainsi un continu entre l'éthique et le savoir, sur la base d'une circulation dynamique des subjectivités. Par là se constitue le sujet du poème pasolinien.

Le déroulé de la séquence repose sur la confrontation entre les deux entités que constituent, d'un côté la France, de l'autre le peuple algérien. Cette collusion se fait d'abord par contraste entre une entité nationale, unique et abstraite, la France, qui n'a pas de visage (ou presque) ; et la multiplicité politique concrète que constitue le peuple (une kyrielle de subjectivités), à laquelle les nombreux visages présentés permettent une incarnation³⁹⁴. La France est matérialisée quant à elle par le motif de cet avion, petit mais menaçant, dont la ritournelle est formée d'un bourdonnement de haine, de peste et de lâcheté. Cet oiseau de métal fait des rondes, comme pour marquer son territoire depuis les hauteurs d'où il regarde la terre, tandis que le peuple est vu arpenter la terre et s'appropriant par ce contact le territoire qui est le leur. Leur ancrage territorial contraste avec les mouvements d'encerclements aériens du rapace français. Le motif même de l'oiseau est symptomatique de l'ambivalence de la figure de la France : symbole de liberté, elle devient une menace dénaturée venue du ciel. Pourtant, derrière cette entité abstraite est finalement dévoilé le visage d'un dirigeant politique qui devient le contre-point succédant à l'oiseau métallique. La France prend alors un visage, celui du Général De Gaulle. Les deux entités actrices de la séquence sont notamment caractérisées par le son qui les identifie et les situe. Les Algériens, présents à l'image par une ribambelle de visages (faisant contre-point au visage unique de De Gaulle), constituent une entité multiple mais unifiée par le son. Ils sont dépeints dans leur humilité qui est présentée comme le cœur de la liberté : c'est ce qui ressort de la structure de la voix-off au tout début de la séquence. L'humilité des fils est posée au centre des deux évocations de la liberté³⁹⁵ et l'humble visage des fils

394 Le texte de la voix-off, de même que l'image, insiste sur le motif des visages au début de la séquence.

395 « Qui dirait / que le sentiment si profond / de la liberté / est vivant dans des cœurs au visage si humble ? / Humbles comme ils le sont aux marges du monde, / là où on travaille la terre ou bien on vole, / vêtu des haillons des pères, / avec les regards barbares des pères / – humbles visages des fils / venus au monde sans nécessité explicable... /

masque ainsi la liberté cachée dans leur cœur. La représentation des Algériens s'inscrit dans une dialectique du haut et du bas chère à Pasolini et signifiant ici que derrière le cliché raciste des humbles, derrière l'image, se trouve le sacré de l'humain.

Mais c'est par le son que les visages d'Algériens accèdent au statut de sujet en action dans la séquence. Leurs images sont presque systématiquement associées aux chants polyphoniques algériens de la bande-son, qui interviennent à leur apparition à l'image et en réponse aux bruits de l'avion et de la mitraille. Contre le bruit déshumanisé des machines fait face l'essaim de voix humaines *a cappella* dont se détache l'une des voix à laquelle répond le groupe en écho. Ce procédé d'appel et de réponse met en valeur le sujet dans sa capacité de résonance avec le groupe, c'est-à-dire non pas comme un individu isolé mais comme une partie d'un tout. Le visage de De Gaulle reprend, quant à lui la dialectique de la séquence anglo-américaine, mettant en scène les figures politiques individualisées face à des foules indistinctes et soumises. La France est également identifiée et caractérisée par le son dans cette séquence. La répétition de son nom se tisse au son du bourdonnement de l'avion : il est répété trois fois, comme une ronde (celle d'un oiseau ou d'une patrouille de soldats) et associé au bourdonnement, lui-même répété à trois reprises (« bourdonne, bourdonne, bourdonne³⁹⁶ »), ainsi qu'aux trois termes de « la haine, la peste, la lâcheté³⁹⁷ ». Ces motifs circulaires semblent enfiler comme des perles au bourdonnement de la France, celui de la haine, de la peste et de la lâcheté. La « confusion » soulignée par la voix-off est donc à la fois celle du mépris « de » et « sur » la liberté. Mais c'est par la confusion de toutes ces triades vrombissantes que la France se trouve associée à une activité de haine lâche. La ritournelle de ce bourdonnement est ce qui permet de constituer le personnage « France », dont la caractérisation est incorporée au bourdonnement : « celui qui veut, qui est maître, qui possède³⁹⁸ ! », « Un bourdonnement terrible, / idiot, / impudent, / une musique / qui s'achève par le trauma d'un enfant, / en un sanglot qui ébranle le monde³⁹⁹. ». Mais ce qui bourdonne c'est également « une crise / qui recrée la mort / et cherchant une nouvelle liberté, / elle veut des victimes / dont la victoire est certaine ! ». C'est sur une victoire facile que se fonde le nouveau combat français pour une liberté altérée, dégradée.

Pourtant / derrière ces visages / d'affamés ou de brigands / couve ce sentiment terrible / que la France nomma liberté. », *Ibid.*, p. 89.

396 *Ibid.*, pp. 92-93.

397 *Ibid.*, p. 92.

398 *Ibid.*, p. 92.

399 *Ibid.*, pp. 94-95.

Le double visage de la France est ainsi représenté par l'usage du son dans la séquence. Elle repose sur l'imaginaire et l'image de résistance et d'attachement à la liberté d'une nation qui s'est posée comme rempart contre la barbarie nazie (forte de son héritage de culture politique en tant que patrie des Droits de l'Homme). Cet imaginaire est clairement évoqué par les images de De Gaulle qui rappellent par ces défilés pris en contre-plongée et le son des fusillades et des bombardements, son action et son héroïsation durant la Deuxième guerre mondiale. De même, le poème d'Eluard participe de cette image de la France résistante. Mais le montage joue sur l'ambivalence de cette image dont on ne sait plus si les mitraillettes sont celles dressées contre les nazis ou contre les Algériens.

Les deux entités en présence sont articulées l'une à l'autre autant par mise en contraste que par établissement d'un lien continu. La première adresse à la France commence sur les premières images de résistance, mettant ainsi le premier lien établi entre ces deux acteurs sous le signe du conflit, de la confrontation. Mais on observe que, par la suite, le montage procède à une alternance entre ces deux blocs d'image-son, la France vrombissante dans le ciel et les Algériens déplacés. Le bourdonnement de l'avion finit par recouvrir les images des Algériens, la France prenant alors littéralement le dessus. Et la voix-off souligne alors la fusion mortifère opérée par le son : « Un bourdonnement terrible, idiot, impudent, une musique qui s'achève par le trauma d'un enfant, en un sanglot qui ébranle le monde⁴⁰⁰ ».

La transition avec la deuxième partie de la séquence se fait également par le son et continue de maintenir un lien entre les deux pôles, malgré la bascule opérée à l'image qui remplace le motif de l'avion par la figure du général De Gaulle. Le silence posé sur les sanglots de l'enfant (et qui commence à l'évocation de la fin de cette « musique ») est interrompu par la reprise du bruit des bombardements qui prolongent la scène mais sans en montrer les images. En effet, le montage donne ainsi une sensation de continuité de la scène (les bombardements persistent et le spectateur est ainsi toujours suspendu à l'action de cette scène), qui continue à exister dans l'oreille du spectateur mais en le privant de l'image de ce qui est en train de se passer. L'image de l'enfant sanglotant sur qui se sont abattus les bombardements est remplacée par celle du général De Gaulle dont la figure remplace la figuration de la mort de l'enfant. C'est le visage de celui qui est responsable de ces bombardements, et donc de cette mort, qui est présenté en lieu et place de sa victime.

La répétition des bruits de mitraillette sur les images du général De Gaulle l'identifient comme l'auteur de ces bombardements et la substitution de l'image du petit garçon par celle du grand

400 *Ibid.*, pp. 94-95.

homme instaure une continuité macabre entre eux. La responsabilité de De Gaulle est d'ailleurs clairement établie par le montage au travers du regard d'un jeune Algérien. En effet, à la suite de la succession d'images mouvantes du général est présentée une image fixe d'un jeune homme qui semble regarder De Gaulle, par un champ / contre-champ artificiel, et qui, par la suite lorsque la caméra dézoome se révèle être en train de regarder le corps meurtri d'un Algérien. Ce dernier était inclus dans la même photo que le jeune homme mais le recadrage de la caméra filmant en gros plan le visage du jeune homme excluait alors du champ le corps du supplicié. L'élargissement du champ par la caméra intègre alors le deuxième personnage dans le cadre et révèle au spectateur qu'il est l'objet du regard du jeune Algérien. Le montage procède ainsi artificiellement à un raccord dans le regard entre les deux scènes. Le regard du jeune Algérien, monté entre deux images qu'il semble regarder, constitue alors une interface de lien entre les deux images. Son regard établit une relation entre De Gaulle et les tortures constatées. Il devient ainsi accusateur. Ce regard voit alors autant qu'il montre au spectateur.

C'est alors qu'une troisième entité intervient. Quelque part dans le point de vue de ce jeune algérien, on sent se glisser également le doigt pointé de Pasolini et il apparaît tout à fait révélateur le fait que le pastiche du poème d'Eluard s'immisce précisément à ce moment-là. À ce moment où le geste poétique de Pasolini croise le regard du jeune Algérien, se pose la voix-off qui suppose elle-même l'enchâssement de l'énonciation d'un poète avec celle d'un résistant. L'articulation est d'ailleurs double (ou triple) car si le poème d'Eluard est déjà fondé sur l'énonciation d'un poète-résistant, le pastiche de ce poème par un autre poète noué à l'énonciation (par le point de vue parlant) d'un résistant, dédouble cette tension comme une poupée russe qui en recèlerait une autre. La notion de connexion sentimentale sous-tendait déjà la confrontation entre la France, autrice de la liberté, et les Algériens, acteurs de la liberté. L'introduction dans la deuxième partie de la séquence d'un pastiche du poème « Liberté » d'un Français résistant, non seulement accentue la fusion entre les deux entités (la figure du Français résistant opérant ainsi une coalition des deux pôles) mais déplace le conflit ou le réagence par l'incorporation d'un troisième sujet. D'autant que la voix-off, confrontée à l'image, réactualise le frottement de l'expérience de celui qui écrit la liberté et de celui qui la vit : elle pose les mots et l'écriture de la liberté (« J'écris ton nom) sur les images des combattants Algériens.



Figure 20



Figure 21

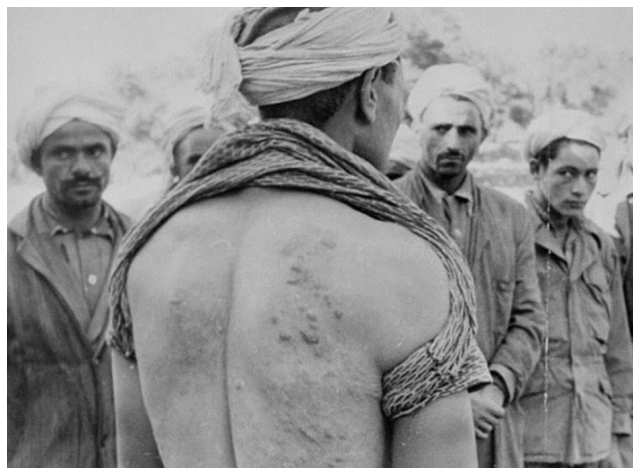


Figure 22

Il n'est pas anodin que l'intervention de ce troisième sujet (celui de Pasolini, qui se fait lui-même à travers la convocation d'un quatrième sujet, celui d'Eluard) se fasse sentir lorsque le pastiche de la voix-off s'allie à un montage des images bien différent de celui du début de la séquence. On a

déjà évoqué ce que la notion de pastiche cristallisait de questionnements éthiques pour Pasolini concernant la place de l'auteur et sa relation avec ses personnages. On remarque ainsi que c'est dans cette dernière partie de la séquence que le montage et les mouvements de la caméra se font davantage sentir. Les images présentées sont toutes des photos (contrairement au reste de la séquence) et sont presque systématiquement recadrées, isolant ainsi ce que le regard de la caméra souligne et fait voir au spectateur. Ce procédé lui permet également d'opérer un montage d'images au sein d'une même photo. C'est particulièrement visible dans l'exemple de la photo de viol située à environ 35''30''' (c'est-à-dire juste après le plan du jeune homme raccrochant par son regard le général De Gaulle à un homme torturé) : avant de présenter au spectateur la photo dans son ensemble, la caméra encadre les différents groupes de personnages les uns après les autres, mettant ainsi en mouvement, en action, par une intervention très marquée de la caméra, la scène représentée sur la photo. On voit ainsi d'abord une femme être violée par un soldat, puis le plan suivant présente des Algériens menacés par des soldats qui les tiennent en joue avec leurs armes. Enfin, le troisième plan révèle la photo dans son intégralité (du moins on le suppose) et dévoile la coprésence de ces deux scènes dans un même espace-temps. Le même procédé est repris dans le reste de cette deuxième partie (avec des mouvements de caméra faisant, là encore, sentir sa présence de manière notable).



Figure 23



Figure 24



Figure 25

Bien entendu la première partie fait également l'objet d'une « mise en scène » des images. On perçoit bien que certains champs / contre-champs sont fictivement construits par le montage pour servir la narration du film (c'est probablement le cas, par exemple, de certains contre-champs du plan de l'avion). Mais le montage vise alors à l'établissement d'une narration classique où la caméra ne doit, précisément, pas se faire sentir. Tandis que dans la dernière partie de la séquence, celle du « pastiche de la Liberté », l'intervention appuyée de la caméra (permise par le recours aux images fixes qui sont alors préférées aux images mouvantes) fait sentir l'activité d'un autre sujet, d'un autre regard. Ce dernier est d'ailleurs assumé comme *subjectif* par le choix de l'élection de certains éléments précis de l'image, recadrés par la caméra. Cette bascule du montage de l'image résonne avec un changement significatif au son : l'introduction par la voix-off du pastiche du poème « Liberté » d'Eluard. Cette deuxième partie constitue le seul moment du film où Pasolini se rapproche stylistiquement des procédés qu'il attribue au cinéma moderne. Pourtant, le recours au pastiche détourne complètement l'effet de ce choix de mise en scène.

Car l'usage du pastiche tient à l'accélération d'une interrogation de Pasolini sur la place du poète (ou, dans les termes gramsciens, de l'intellectuel bourgeois) dans le combat de libération et dans la « restitution à l'Histoire » des subalternes. Cette question est centrale dans *La Rabbia* et, en réalité, dans l'ensemble de l'œuvre pasolinienne. La scène qu'il consacre à la guerre d'Algérie vise à la poser et à l'envisager sous l'angle de la subjectivation. Car il ne s'agit évidemment pas pour Pasolini, dans le poème-essai comme dans aucune de ses œuvres, de « faire parler » les personnages subalternes et donc de s'approprier leur énonciation. Travestir leur parole, la remplacer par celle de l'auteur, relèverait alors d'un procédé de *ventriloquisme*⁴⁰¹ que Pasolini critique dans une certaine tendance du cinéma moderne. C'est bien là ce qui distingue son intérêt pour le Discours indirect libre dantesque de la pratique moderniste qu'il analyse dans *Empirismo eretico* : la différence sociale entre l'auteur et le personnage suppose la coalition de deux énoncés à travers l'organisation de deux langues. Mais alors quelle place pour l'énonciation du poète ? Comment le situer, linguistiquement et éthiquement par rapport à son personnage ?

Le cas de *La Rabbia* pousse encore plus loin la question, la mettant encore plus sensiblement en évidence : l'apposition d'une voix-off écrite par l'auteur sur des images d'archives sans mots (c'est-à-dire à la verbalisation non restituée par le son) renforce le risque de faire parler des images muettes. Le souci hérité de Gramsci se solde par l'établissement d'un continu, entre le *comprendre*

401 Sur cette notion de *ventriloquisme*, voir le texte d'Angela Dalle Vacche, *Cinema and paintings*, *How art is used in Film*, University of Texas Press, 1996. Il développe cette idée autour de la parole du personnage de Giuliana dans le *Désert rouge* d'Antonioni.

et le *ressentir*, mais également entre les subjectivités, par la subjectivation. L'enchâssement des subjectivités se réalise avant tout entre les entités convoquées par la séquence (les Algériens et la France, puis la figure d'Eluard et, enfin le dépassement par l'intervention de Pasolini), posant d'emblée une conception dynamique du sujet. Cette acception ne suppose pas de procédé de prise de sujet par l'individualisation. Elle est, au contraire, fondée sur l'idée d'une circulation et d'une contamination, menant à un élargissement de la subjectivation, d'un sujet à l'autre, comme en témoigne le pastiche énoncé par la voix-off. L'énumération des corps sur lesquels s'écrit le nom de la liberté fait circuler cette dernière par une activité plurielle, par un renforcement du continu du rythme au sein de ce mouvement traversant la multiplicité.

Les corps évoqués, non seulement se caractérisent par leur diversité (mise en évidence par la répétition du « sur » et du « J'écris ton nom »), mais procèdent surtout à un agrandissement, à une extension du sujet, par le corps et au départ de son propre corps. En effet, les premiers éléments nommés sont « Sur mes haillons souillés » et « sur ma nudité squelettique ». Suite à quoi l'ouverture au corps des autres se fait par l'invocation aux corps qui, tout en étant autres sont un peu les mêmes : ceux de la famille. Les parents d'abord (« sur ma mère gitane, / sur mon père berger »), puis les frères, qui supposent un autre niveau de dynamique d'altérité et de ressemblance (« Sur mon premier frère brigand, / sur mon deuxième frère boiteux, / sur mon troisième frère cireur de bottes, / sur mon quatrième frère mendiant »). Le motif de la fratrie permet la transition vers les camarades, c'est-à-dire ceux qui sont à la fois frères et amis, opérant ainsi une mutation du frère de sang au frère d'armes : « Sur mes camarades des bas-fonds, / sur mes camarades prostitués, / sur mes camarades manœuvres, / sur mes camarades chômeurs⁴⁰² ». Puis l'extension se poursuit et s'ouvre à tous les Algériens : « Sur les nomades du désert, / sur les saisonniers de Médine, / sur les salariés d'Oran, / sur les petits employés d'Alger » ; avant de s'ouvrir finalement à l'internationale des subalternes : « Sur les gens misérables d'Algérie, / sur les populations analphabètes d'Arabie, / sur les classes pauvres d'Afrique, / sur les peuples esclaves du monde sous-prolétaire⁴⁰³ ».

Cette actualisation du sujet par élargissement de l'un, de son corps à soi, au corps collectif, au multiple, fait écho à la dialectique entre l'un et le tout, entre l'individu (représentant politique) et la foule (ou la masse), présente dans la séquence sur la forme. Les plans de De Gaulle saluant la foule s'inscrivent dans la même dynamique. Mais la problématique est désormais déplacée à la question de la libération. L'interrogation autour de la place du poète et de chaque sujet dans un combat collectif visant à se sauver soi autant que les autres, induit un refus de libération purement individuelle. Ce rejet repose davantage sur une conception du sujet distincte de l'individu : la notion de sujet

402 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, toute cette première partie est p. 100.

403 *Ibid.*, la deuxième partie est p. 102.

suppose la subjectivation c'est-à-dire la circulation dynamique à travers une hétérogénéité, reliant dans un continu l'un et le tout. La séquence se conclut ainsi sur une dernière photo, évoquant par la position du personnage la figure du Christ en croix (l'homme ayant subi des tortures apparemment fatales a les bras écartés en forme de croix). La répétition du terme « liberté » par la voix-off sur cette image convoque immanquablement l'idée du sacrifice d'un homme pour sauver l'humanité. D'autant que l'idée d'humanité est renforcée par le zoom de la caméra sur le visage de l'homme. Le sacrifice unique de tout homme vaudrait ainsi pour le Salut de l'humanité toute entière. Le combat des Algériens pour la liberté est un combat pour tous.



Figure 26

La voix-off du film constitue ainsi l'interface de contact entre les sujets mais également entre le langage et l'image. Par le procédé du pastiche elle établit un continu entre les subjectivités de la séquence et l'article au langage : au continu des « points de vue » (c'est-à-dire des subjectivités) elle noue le continu des énonciations, reliant ainsi le regard et le langage dans une subjectivation (un passage de sujets). Paolo Desogus identifie comme un « enchaînement de voix » la pratique d'indirect libre chez Pasolini et comme « un *voir à travers le voir* du personnage » sa transposition

au cinéma. Mais l'usage de la voix-off dans *La Rabbia* rétablit un lien, non seulement entre la prise de sujet par la vision et celle par le langage, mais également entre une subjectivation individuelle et une subjectivation par association de sujets (se constituant individuellement et collectivement tout à la fois). La subjectivation est ainsi passage de sujet et passage de langage et d'image. Au-delà de l'idée d'une subjectivité définie, en opposition au collectif, par un « point de vue », le sujet pasolinien se définit aussi bien individuellement que collectivement, aussi bien par l'image que par le langage.

Le continu entre ces deux polarités est mis en place par la voix-off : l'anaphore du « sur » renforce l'idée d'un dépôt du langage sur les images du monde. Ce faisant elle le distingue pour mieux les réunir. Elle fait également du film, de ce montage d'images d'archives, l'écriture de la « Liberté » et le souligne par la répétition de « J'écris ton nom ». Les images écrivent le nom de la liberté de concert avec le texte de la voix-off. Cette double tension de l'écriture et du parlé est réactualisée sur les deux plans car le texte écrit est proféré par la voix-off mais l'enregistrement de la voix comme celle de la réalité par la caméra réinstaure l'idée d'écriture qui, confrontée au parlé, sous-entend une tension de l'écriture et de l'oralité. C'est pourtant précisément parce que Pasolini ne les pense pas en opposition l'une vis-à-vis de l'autre qu'il organise le conflit de ces deux pôles, en même temps que l'articulation de l'image et de l'énonciation par le recours à la voix. Le parlé est ainsi momentanément assimilé à l'oralité, par un geste dialectique visant la mise en évidence du continu de la triade du parlé, de l'oralité et de l'écrit. De même, le procédé de pastiche dans *La Rabbia*, rétablit un continu entre le langage, le point de vue et l'inscription du sujet dans le monde par le langage. Cet agencement fait convoler ensemble l'image, le langage et le sujet. Ce qu'induit inmanquablement la notion d'oralité, qui ne se limite pas à la sphère auditive. Le rétablissement de ce continu, de concert avec une différenciation entre ces trois pôles, prépare ainsi la théorie pasolinienne du cinéma comme langue écrite de la réalité.

Car il s'impose de relever que l'opposition de la subjectivité à l'objectivité est également annulée ici par l'établissement d'un continu entre ces deux pôles. L'insistance du « Scrivo il tuo nome » souligne l'écriture effectuée par la voix-off sur la réalité mais s'articule également à la répétition des « sur » qui, à chaque occurrence convoque, au texte comme à l'image, de nouveaux échantillons de la réalité. Elle est ainsi incorporée dans toute sa multitude, à l'écrit comme à l'image. L'écriture *sur* la réalité devient alors écriture *de* la réalité. Mais le pastiche d'Eluard dans le film introduit également un autre aspect de la théorie pasolinienne du cinéma. En confrontant la figure du poète résistant à celle du résistant algérien, elle oppose artificiellement celui qui écrit à celui qui agit, le *logos* à l'action, pour mieux faire jaillir par leur communion ce langage de l'action

qui est celui du cinématographe. Le sujet est défini aussi bien par son activité langagière que par son être au monde (c'est-à-dire son action dans le réel). La longue ligne de ces enchâssements réinstaure un continu traversant le sujet, le langage, l'image, la réalité et l'action. Elle s'éclaire par la critique du rythme qui se fonde précisément sur l'organisation de ces éléments.

[...] le problème du sujet de l'écriture n'est certainement plus la subjectivité de l'individu émetteur, mais ce qui dans l'activité d'un discours fait le passage d'un sujet à un autre sujet, et les constitue en sujets par ce passage même. C'est là que le rythme a un rôle majeur, car il est le faire à l'intérieur du dire, organisation de l'énonciation plus encore que de l'énoncé. Son omniprésence et son mode d'activité le font échapper à l'intention, à la conscience, au subjectivisme, au délibéré, à la réduction – qui caractérise le primat de la langue – de l'énonciation à l'emploi du pronom personnel *je*⁴⁰⁴.

La définition du rythme que propose Meschonnic implique la solidarité d'une théorie du sujet avec une théorie du langage, sans que l'une soit antérieure à l'autre. Elles sont indissociables et le rythme permet alors d'envisager le continu entre les sujets et leurs langage. Ce continu est indispensable à la théorisation pasolinienne de « langue écrite de la réalité ». Chez le poète italien, langage et sujet s'articulent par l'action, dans la réalité. C'est par le langage de l'action (qui est un « être au monde »), que le sujet signifie et se constitue (tout en même temps que son langage se constitue⁴⁰⁵). La conception pasolinienne du langage, fondée sur le mélange des hétérogénéités, suppose davantage un continu entre elles qu'un discontinu. Elle ne fragmente pas, ne scinde pas, elle repose sur une articulation des sujets, du sujet et du langage, de l'image et de l'écrit, du verbe et de l'action. Elle tisse tous ces éléments pour nourrir une pensée du langage cinématographique dépassant ces oppositions, de même qu'elle dépassera, dans le langage, l'opposition entre l'écriture et l'oralité. C'est par là que s'enrichit la *mimèsis* pasolinienne : ne prenant pas le réel comme *objet* d'imitation, détaché et isolé de toute autre chose, elle envisage un système de représentation comme activité dynamique de circulation et de contamination des sujets.

404 MESCHONNIC Henri, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 137.

405 Le discours du sujet n'étant pas dissociable de son être au monde, le pastiche repose sur une problématique éthique réunissant le respect de l'énonciation du personnage subalterne autant que sa représentation. On ne peut travestir la parole comme on ne peut travestir l'apparence. La *mimèsis* tient à ce même respect de la représentation.

Conclusion suspendue...

La *Rage* est ainsi un concept à la fois poétique et politique, réunissant révolution et modernité. Elle suppose l'introduction d'un Paradoxe temporel au sein de cette « normalité » qui serait à l'origine d'un état totalitaire et ahistorique. Il s'agit alors d'incorporer par là un mouvement dialectique, une activité de l'Histoire contre cette fixité anesthésiante. Pasolini confronte ainsi la culture pré-historique des sous-prolétaires à celle de la « Dopostoria » du nouveau monde industriel dans lequel ils sont plongés. Et dans le conflit de ces deux mondes surgit ce qu'il nomme la « Nouvelle Préhistoire », cette régression réactionnaire vidée de toute possibilité de retour révolutionnaire.

Dans ce contexte de métamorphose culturelle et politique, émerge alors la notion de forme autour de laquelle se structure une séquence entière. Elle articule des questionnements poétiques et politiques en soulevant les similarités de « mise-en-scène » des institutions politiques encore dominantes. Cette séquence met en évidence une tension entre l'Un et le multiple, à travers la confrontation des figures de dirigeants politiques et de la foule : la bascule de l'ancien monde vers les démocraties modernes accompagne ainsi une bascule du peuple à la masse. La notion de forme est prise dans cette métamorphose politico-poétique de la « représentation » de l'Histoire, d'une époque où les Institutions étaient parties prenantes des valeurs de l'ancien monde, à celle où le système de représentation premier est celui, archétypal et normatif de la télévision. L'écart se creuse avec ces « poètes industriels » qui, ayant juré allégeance à la suprématie de la forme, chantent la gloire de ce nouveau monde (même quand ils croient le critiquer) et s'en font les propagandistes. Pasolini dessine là une critique du formalisme poétique, assimilé à un rapport au monde dénué de sensibilité au sacré du réel et donc incapable d'en rendre compte. La tendance vers toujours plus d'abstraction réunit les poètes avant-gardistes et les industriels en une même conception du monde. L'absence de médiation, de recul critique de ces poètes sur leur époque, dont ils rendent compte de manière trop directe, les limite à un système de représentation finalement pas beaucoup plus complexe que celui de la télévision.

Cette critique du formalisme poétique est révélatrice de la conception du langage par Pasolini qui n'admet pas de dissociation entre le fond et la forme. Le poète italien se rapproche en cela très fortement de ce que la notion de rythme expose du langage : son potentiel d'activité dynamique par l'assemblage d'éléments hétérogènes (non hiérarchisés). Dans les deux cas, le continu entre la vie et

l'art est posé comme fondement du langage, supposant, par voie de conséquence, non seulement une absence de séparation entre un « langage poétique » et un « langage ordinaire », mais également le rejet d'une distinction entre la haute culture hermétique d'une élite et la basse, vulgaire même, culture de divertissement : distinction propre à la société de consommation. L'art populaire se trouve ainsi détourné en un art des masses, c'est-à-dire en « pop art », induisant la transformation, par le *digest*, de la diversité des cultures populaires en produit de consommation les synthétisant et les unifiant. Mais si le Discours indirect libre dantesque visait un réalisme émergent du mélange des langages et des subjectivités, la tendance formaliste du nouveau monde fait de la Subjective indirecte libre le moyen de détourner la subjectivité du personnage pour une projection formaliste de l'intériorité de l'auteur. Cette mobilisation accentuée de marqueurs stylistiques forts étant impossible dans le cadre du cinéma classique, l'émergence du cinéma moderne correspondrait alors à la volonté d'impliquer stylistiquement avec plus de puissance la présence du réalisateur. Le style se manifestant par un écart formel identifiable, son expression appuyée (notamment à travers l'action de la caméra) pose les bases de la définition du cinéma de poésie. Il suppose un positionnement revendiqué par rapport à une norme, c'est-à-dire le préalable d'une normalisation à laquelle s'opposer. C'est précisément à cela que tient sa divergence avec la notion de rythme. C'est pourquoi il s'impose de préciser que Pasolini ne choisit pas la pratique du film de montage par pulsion moderniste de fragmentation d'un monde reconstitué par la suite avec la marque distinctive de son imagination. Il s'inscrit davantage dans l'aspiration à une pratique rythmique posant le langage comme mélange dynamique des éléments du monde. Ce qui est fondateur de son recours au film documentaire.

L'opposition habituellement faite entre le cinéma documentaire et le cinéma d'auteur repose sur la prétendue objectivité du documentaire, sur la base d'une (tout aussi prétendue) absence de marque d'un sujet. On suppose ainsi un rapport plus direct au réel, sans intermédiaire. C'est pourquoi l'émergence d'une tendance plus « auctoriale » du documentaire s'accompagne significativement d'une réappropriation de la voix-off en voix « je », c'est-à-dire d'un mouvement de réaffirmation d'une subjectivité. Sur ce point repose l'enjeu de la reconnaissance du documentaire comme film de cinéma et non pas comme reportage télévisuel. À l'ère de la culture de masse, il n'y a pas que le cinéma de fiction qui doit choisir son camp. Force est de constater cependant que de fortes accointances traversent les problématiques du documentaire et de la modernité poétique : le rapport du sujet au monde, de même que la tension entre subjectivité et objectivité. Mais également une oscillation du sujet dont la constitution se joue au seuil de la tension entre l'espace clôt de son intériorité et celui, infini, de l'extériorité du réel. Ces questionnements nourrissent tout autant *La Rage* et les réflexions contemporaines de Pasolini sur le

Discours indirect libre. Envisagé par Bakhtine comme outil d'analyse objective (tout autant que d'objectivation) de la subjectivité (et du langage) des personnages, Pasolini en fait surtout le moyen d'un accès au réalisme par le mélange des sujets et des langages, dans toutes leurs différences. Le Discours indirect libre pose ainsi la question de la place (notamment éthique) de l'auteur vis-à-vis de ses personnages. Il rend possible une subjectivation constitutive du continu du sujet du poème.

La tension du subjectif et de l'objectif se résout (sans jamais se résoudre) ainsi par Pasolini dans le recours à la voix, notion mobilisant fortement la question de l'articulation du sujet et du langage. Le choix du poète italien de diviser la voix-off de *La Rabbia* en voix de prose et voix de poésie est tout à fait symptomatique de ce que l'opposition entre subjectivité et objectivité recoupe d'opposition entre prose et poésie. La voix met ainsi en évidence la division de l'énonciation, qui est également présente dans le film, à l'image, à travers le réemploi d'images d'archives. La multiplicité se trouve organisée et rend possible le passage de sujet. Ce procédé rapproche la démarche pasolinienne de celle du réalisme dantesque et vise tout autant l'accès à une expressivité propre à l'époque.

Ce souci de rendre compte de la réalité de son temps, induit pour Pasolini d'intégrer dans l'Histoire (par l'intégration dans une matière littéraire), les réalités et langages des subalternes. Mais cette démarche implique un grand nombre d'enjeux politiques, éthiques et poétiques, se réunissant autour de l'importance du maintien des différences. Le risque de l'absorption d'une culture par l'autre conduit Pasolini à avoir recours au pastiche qui s'impose comme outil poétique et politique permettant l'élaboration d'une subjectivation, nécessaire à l'émergence du sujet du poème. Ainsi la notion de voix dans *La Rabbia* nourrit la recherche du poète italien autour des possibilités que les outils de son temps lui permettent pour offrir une représentation de la richesse de son époque. La voix conditionne ici l'organisation des éléments constitutifs du film : elle articule le langage et l'image, réalise le continu du parlé et de l'écrit, préparant ainsi le terrain vers une pensée de l'oralité réconciliant le vu, le dit et l'entendu. La modernité poétique pasolinienne puise sa source dans la quête de modes d'oralité, inscrits dans une tradition renouvelée par ce que l'art du XX^{ème} siècle lui permet.

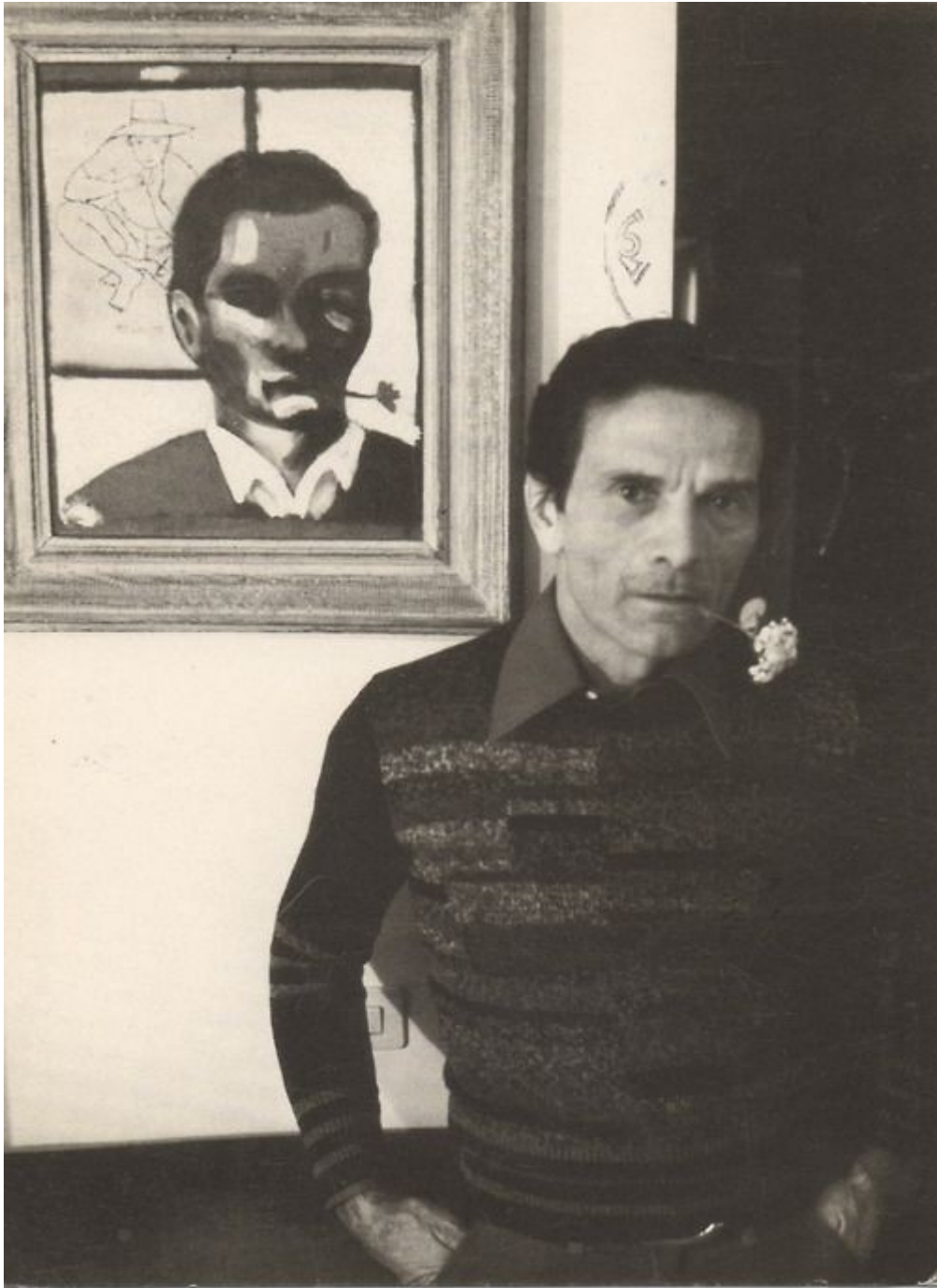


Figure 27: Pier Paolo Pasolini, 1973

DEUXIÈME PARTIE

LA RÉALITÉ EN RYTHME : DE L'ORALITÉ POÉTIQUE AU CINÉMA

Chapitre I. Le dernier des classiques

Le cinéaste, poète de la vie moderne

La recherche d'une modernité qui serait représentation *réaliste* de son temps s'imprègne d'une réflexion sur la circulation des subjectivités, sur l'Histoire et sur la dialectique entre tradition et modernité. Sous l'influence dantesque et gramscienne de Pasolini pointe celle de Baudelaire, pour qui le souci de la représentation des bouleversements de son époque est fondateur de la modernité poétique (dont il est serait le père). On croit reconnaître dans cette aspiration à nouer antiquité et modernité, en constellation avec le temps *présent*, quelque chose rapprochant les deux poètes. Mais pour bien peser et soupeser à quoi cela tient, il convient d'abord de revenir sur la lecture que fait Meschonnic dans *Modernité modernité*⁴⁰⁶, de la théorisation de la modernité chez Baudelaire.

Meschonnic rappelle avant tout qu'il dissocie le terme *moderne* de celui de *contemporain*. En effet, dans *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire se fonde sur la Querelle des Anciens et des Modernes pour rejeter une dimension temporelle de cette confrontation qui supposerait un passé fondamentalement classique et un présent essentiellement moderne. Ce refus d'une attribution systématique temporelle est alors articulé à un refus d'attribution de valeurs particulières, associées à cette conception temporelle. Baudelaire conteste ainsi, d'une part l'assignation du *classicisme* aux temps passés et de la *modernité* aux temps présents, mais également l'opposition hiérarchique entre ces deux pôles. Ainsi, le présent n'est pas perçu comme nécessairement supérieur au passé, sur la base d'une idée de progrès selon laquelle le passé serait, par définition conservateur et obscurantiste, tandis que la modernité du présent consisterait précisément dans le dépassement du passé⁴⁰⁷. En d'autres termes, le présent (et les « modernes ») ne serait pas essentiellement supérieur au passé tout simplement parce qu'il en est différent et postérieur. Baudelaire ne prend pas le parti de Perrault et insiste sur la « beauté générale » des classiques. Il ne s'agit donc pas de considérer que la modernité correspondrait à une étape temporelle, linéaire, et à un avatar amélioré de ce que pouvait produire le passé. La modernité ne tiendrait pas à une réalité chronologique : elle ne peut donc pas être automatiquement associée au contemporain, c'est-à-dire au présent voué à devenir passé à son tour. Elle doit donc être définie autrement que dans une opposition duelle (voire

406 MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Gallimard, Paris, « Folio Essais », 1993.

407 Meschonnic cite un extrait du *Salon* de 1855 : « Une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder comme de l'enfer. Je veux parler de l'idée du progrès. [...] cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance » (I, t.1, p. 484, cité p. 107).

manichéenne) entre passé et présent. Ainsi, le refus d'une conception progressiste de la modernité réunit Baudelaire et Pasolini sur un premier point. C'est-à-dire l'usage du terme de « modernité », pris comme valeur ajoutée pour critiquer un prétendu obscurantisme, soit toute pensée n'entrant pas dans le champ d'un rationalisme revendiqué.

Mais une fois cette première distinction établie, Meschonnic souligne un premier paradoxe, dans la définition de ce qui se dessine alors davantage comme un concept que comme une catégorie temporelle. Il revient sur une autre différenciation, celle établie dans « Tableaux modernes » entre *moderne* et *modernité*. Le terme de *moderne* prend ici le « sens chronologique de *contemporain*, à peu près interchangeable avec *actuel* ». Tandis que la *modernité* « est celle de la *vie* présente : le peintre dont il parle « a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la *modernité* ». En tronquant ainsi le terme de *modernité*, qui ne correspond plus au substantif de *moderne*, le terme n'a alors plus du tout la même signification. Il n'est plus soumis à celle de contemporanéité ou d'actualité (qui étaient constitutives du terme *moderne*), c'est-à-dire qu'il n'est plus enfermé dans le cadre temporel chronologique. Il devient alors un concept nouveau permettant de « dégager cette beauté ». Cette première distinction se pose sur les bases d'un paradoxe temporel qui oppose l'actuel à la « vie présente » et souligne par là autant le fait qu'il ne s'agit pas d'un concept temporel au sens de la linéarité chronologique (et d'un certain positivisme) mais d'un concept temporel au sens de l'historicisation d'un sujet. Tout tient donc à la polysémie du terme « présent » qui peut aussi bien faire référence à un temps présent (opposé à un temps passé ou futur), qu'à la présence d'un sujet et donc à son ancrage temporel et spatial, c'est-à-dire son historicité.

Ce premier paradoxe attire notre attention sur la complexité de la temporalité de cette notion, qui ne s'attache donc pas à une conception chronologique et qui suppose l'inscription d'un sujet. À ce premier constat s'ajoute un deuxième paradoxe relevé par Meschonnic, qui souligne deux définitions successives de la modernité. Baudelaire évoque dans un premier cas, qu'il s'agit de « tirer l'éternel du transitoire », faisant ainsi de ces deux composantes un seul et même agrégat constitutif de la modernité : « En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite⁴⁰⁸ ». À partir d'un noyau initial constitué d'éternité et de transitoire s'imposerait alors, pour « extraire » la beauté, de dégager la composante immuable. « Beauté » et « éternité » sont ainsi associées et semblent conditionnées l'une à l'autre. Mais ce que Meschonnic souligne c'est que, dans cette première définition, l'éternel et le transitoire ne sont initialement pas dissociables. Dans la

408 p. 599, cité par Meschonnic dans MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Gallimard, Paris, « Folio Essais », 1993, p. 118.

deuxième définition, au contraire, la *modernité* ne contient plus l'éternel et le transitoire : elle n'est plus que le transitoire qui, associé à l'éternel, fait l'oeuvre d'art : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable⁴⁰⁹ ». La deuxième définition retomberait alors dans une opposition duelle que ne contient pas la première :

La première définition ne se met pas dans cette dualité : en tirant, en extrayant l'éternel du transitoire, elle fait de la modernité un tout indissociable, une contradiction tenue, un éclair qui dure. La possibilité même de l'historicité comme transhistoricité, l'énonciation comme transénonciation. Le moderne qui reste moderne. La double et inséparable historicité de la vie et de l'art⁴¹⁰.

La possibilité de la « vie présente », du document, s'est résorbée dans la restitution de la dualité temporelle. Dans un cas, la « contradiction tenue » rend possible l'émergence de cette historicité. Dans l'autre, la remise en place d'une temporalité chronologique et linéaire annule cette possibilité. Si les deux paradoxes témoignent pour Meschonnic de l'instabilité du concept de *modernité* (au moment même censé être celui de sa création), on retient tout de même ce que son analyse soulève de la complexité temporelle qui le nourrit. C'est précisément la tension reconduite entre la composante immuable et l'élément transitoire qui intéresse Meschonnic dans l'élaboration du concept de *modernité*, et ce pour deux raisons. Pour la place qu'accorde cette définition au document, à la « vie présente », réfutant ainsi une opposition (trop répandue selon lui, notamment en poésie) entre la vie et l'art⁴¹¹. Mais également parce qu'elle repose sur une théorie du sujet primordiale pour la notion de rythme. Et si l'analyse de la modernité baudelairienne par Meschonnic nous semble déterminante pour comprendre la modernité pasolinienne, c'est parce que ces deux questions sont également fondamentales dans la théorie et la pratique pasoliniennes. Derrière cette « contradiction tenue » entre antiquité et modernité (ou, chez Pasolini, entre tradition et modernité, continuité et rupture) se loge une sensibilité commune à la dimension « documentaire » (voire anthropologique) de l'art, ainsi qu'un souci partagé pour la notion de sujet.

Le « point de vue d'abord documentaire » souligné par Meschonnic tient à cette qualité attribuée à l'artiste défini comme « archiviste de la vie ». De même que le fétichisme du réel⁴¹² revendiqué

409 p. 598, cité par Meschonnic dans MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Gallimard, Paris, « Folio Essais », 1993, p.118.

410 *Ibid.*, p. 118.

411 Opposition duelle qui marque notamment l'idée d'un écart entre la prose et la poésie (définie par le vers).

412 Un fétichisme assumé dès ses premiers films et qui apparaît évident dans sa Trilogie romaine mais qui est également présent, sous une autre forme, dans *La Rabbia*. L'image d'archive, bien que considérée comme « horrible » par Pasolini parce qu'elle provient de fonds télévisuels, acquiert cette valeur grâce au recadrage et

par Pasolini, Baudelaire évoque le « plaisir » tiré de la « représentation du présent » (p. 586) lorsque, analysant l'œuvre de Constantin Guys, il le qualifie de « peintre de mœurs⁴¹³ » :

À travers les « beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs » apparaît l'historicité de la vie. Non du costume seulement, ce qui serait banal, mais des visages [...]. Cette historicité du corps, Baudelaire est peut-être le premier à la dire ainsi : « Tel nez, telle bouche, tel front remplissent l'intervalle d'une durée » (p. 599). C'est la « vie extérieure d'un siècle » (p. 600), mais aussi « l'aspect vital » des « créatures ». Baudelaire revient fréquemment sur le « fantastique réel de la vie » (p. 600), la « beauté mystérieuse ». Le paradoxe de cette fascination, c'est qu'elle ne dit quelque chose de l'art qu'en fonction de sa représentation de la vie. La modernité de l'art est seulement alors de présenter le transitoire. Elle est elle-même du transitoire, promis à « devenir antiquité ». Cette modernité-là est tout autre que celle de ce qui *reste* moderne⁴¹⁴.

Cet extrait rappelle que, plutôt que la mode, c'est la représentation plus générale d'une époque qui intéresse Baudelaire. La « vie extérieure d'un siècle » qui passe aussi bien par les corps, c'est-à-dire la vitalité d'une époque, que par ses éléments de production. Meschonnic est sensible au fait que Baudelaire ainsi ne sépare pas la vie de l'art et les hiérarchise donc encore moins. Ce qui permet d'articuler une historicité de la beauté à une historicité de la vie. La dimension anthropologique que recèle cette acception de la modernité (même si le terme n'est pas employé, ni par Baudelaire, ni par Meschonnic dans ce cas précis) tient à cette attention portée au « devenir de la vie » qui, au-delà d'une pensée de la dialectique entre la beauté particulière d'une époque et la beauté générale, cherche dans la vie d'un siècle sa modernité :

Le mot moderne, chez Baudelaire, désigne d'abord et dans la plupart de ses emplois les « sujets modernes » : « Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville – criminels et filles entretenues – la *Gazette des Tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme. [...] Il y a donc une beauté et un héroïsme modernes ! » Beauté de la vie. Non de l'art⁴¹⁵.

L'héroïsme de la vie moderne, sa dimension épique, tient donc à l'attention particulière portée par le poète à sa beauté, « beauté de la vie. Non de l'art ». C'est-à-dire que non seulement la modernité repose sur la pulsion de représentation de la vitalité d'une époque (qu'on pourrait

montage dont elle fait l'objet dans ce film. Elle devient alors l'outil permettant au poète de recueillir les éléments du monde qu'il a « élus » et qui constituent la matière (aussi horrible que sacrée) de son langage.

413 Titre provisoire du « Peintre de la vie moderne ».

414 *Ibid.*, p. 119.

415 *Ibid.*, p. 105.

rapprocher du « fétichisme du réel » pasolinien) mais Baudelaire articule à cette modernité une potentialité épique qui réinstitue la dialectique de l'antique et du moderne. L'introduction de cette notion se fait par la conception baudelairienne du sujet qui a une place fondamentale dans sa théorisation de la modernité. La conception héroïque qu'il a du sujet est révélatrice de ce que le moderne contemporain repose sur une articulation à l'histoire et au mythe. Là encore, c'est la tension entre une éternité immuable et le transitoire du moderne qui se joue et ce qui permet une circulation entre les époques, c'est le sujet. Car c'est par lui que passe cette réénonciation perpétuellement reconduite, tissant un lien de sujet à sujet, d'époque en époque. Selon Meschonnic, c'est à cela que tient la modernité baudelairienne.

En effet, il souligne l'importance de ce « sentiment du temps » qui laisse apparaître celle du sujet. Se prépare ici la bascule d'une sensibilité au présent vers la perception de la modernité. Baudelaire attire l'attention sur la figure de l'artiste car derrière sa définition se loge une théorie du sujet indispensable à la pensée du temps (et de l'histoire) que recèle la modernité : « L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature⁴¹⁶ » (III, p.125). C'est la clé de voûte permettant le passage d'un sujet à un autre, et l'historicité conjointe de la vie et du beau. Le regard du sujet créateur ouvre la possibilité d'une circulation des sujets car il contemple ce spectacle de la vie moderne et en restitue la *présence* ou le *présent* :

C'est le présent du passé que montrent « les artistes pour qui il était le présent ». Ce qui inverse d'avance le présent – « Il en est de même du présent » – en passé futur. Dans le présent, Baudelaire est en train de découvrir le sujet : « Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent » (p.586). C'est-à-dire de passage du sujet⁴¹⁷.

La modernité tient à cette capacité de rendre *présent* le passé, de le *re-présenter*. Et cela n'est possible que dans la mesure d'une circulation des sujets. S'y joue quelque chose de l'ordre de l'énonciation à travers ces passages d'une époque à l'autre (ce qu'on nomme historicité). Cependant, l'activité du sujet importe également car c'est précisément par le regard posé sur le présent que se fait la modernité. Elle existe avant tout en tant que *perception*, et la modernité de l'objet n'est possible que grâce à cette perception : « Mais cet objet, qu'il faut tant de conditions

416 *Ibid.*, p.110.

417 *Ibid.*, pp. 112-113

pour percevoir et se représenter, n'existe pas dans les choses, il est *créé par cette activité*⁴¹⁸. » Ainsi donc la rupture traditionnelle entre sujet et objet vole en éclats, et le sujet n'est pas seulement témoin passif de son époque, réceptacle neutre de son siècle⁴¹⁹. Il participe activement de son historicité et donc de cette réénonciation indéfinie. Meschonnic reformule cette définition de la *modernité* comme plénitude du sujet (le sujet *plein*) en citant Benveniste : « C'est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, un homme parlant à un autre homme⁴²⁰ ». La *modernité* est pour lui une forme-sujet sur laquelle repose le paradoxe temporel constitutif de la notion :

Parce que *moderne* suppose la subjectivité d'un énonciateur, il ne peut pas se confondre complètement avec la notation temporelle que désigne le *contemporain*. *Moderne* ne se borne pas à qualifier une époque. La nôtre. Si étendue que soit la continuité supposée du *je*. Si le moderne a pu signifier le nouveau au point d'y être identifié, c'est qu'il désigne le présent indéfini de l'apparition : ce qui transforme le temps pour que ce temps demeure le temps du sujet. Une énonciation qui reste énonciation. Toutes les autres, tôt ou tard, ne sont plus que des énoncés⁴²¹.

C'est à cela que tient « l'aventure historique du sujet » et c'est ainsi que la *modernité* baudelairienne pose des jalons précieux pour analyser la *modernité* pasolinienne. Car il ne s'agit pas seulement de réduire cette modernité à une anti-modernité, rejoignant ainsi le sens de contemporain (celui que lui a donné Agamben dans son texte *Qu'est-ce que le contemporain?*). Cette modernité repose sur l'émergence d'une forme-sujet, par le conflit entre le moderne et l'ancien.

La forme-sujet Marilyn

Cette émergence d'une forme-sujet à l'embranchement conflictuel de la querelle du moderne et du classique se réalise dans *La Rabbia* par l'hommage funèbre à Marilyn Monroe. La séquence se situe à environ 37''43'', entre celle de la « Liberté » et celle de la « Lutte des classes ». Elle s'ouvre sur une première partie introductive, présentant des images d'explosion nucléaire et d'essais de protection des civils. La première image de Marilyn intervient à la fin de cette introduction posée par le motif du champignon nucléaire déjà intervenu dans le montage et identifié comme un élément structurant de l'assemblage global du film. La fin de cette séquence se fond dans une transition,

418 *Ibid.*, p. 116.

419 Meschonnic précise ainsi la différence entre la modernité baudelairienne et celle de Flaubert ou de Mallarmé. Il ne s'agit pas, chez Baudelaire, d'afficher la « disparition élocutoire du sujet » mais, au contraire, de faire de la modernité une réaffirmation de son activité.

420 *Ibid.*, p. 33.

421 *Ibid.*, p. 34.

préparant l'arrivée de la séquence de la « Lutte des classes » et, surtout, mobilisant de nouveau (et le développant encore davantage) le motif du champignon nucléaire. Ainsi, la séquence du thrène de Marilyn est immanquablement associée à ce dernier : elle est intégrée à l'angoisse de mort de la menace nucléaire, de même qu'elle est liée au paradoxe temporel que ce motif évoque depuis son association à la Nouvelle Préhistoire.



Figure 28

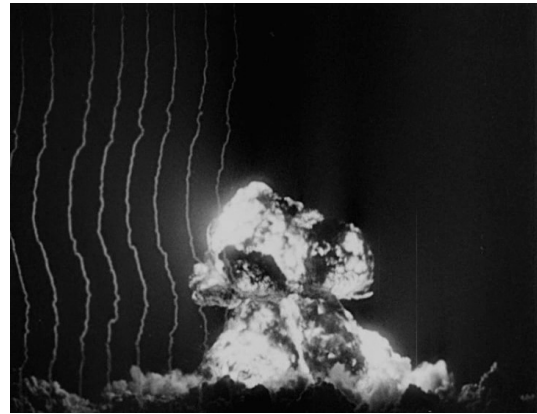


Figure 29



Figure 30

La séquence dédiée à la mort de Marilyn Monroe⁴²² se pose avant tout comme une réponse à Andy Warhol et aux différentes séries de portraits de l'actrice effectuées par ce dernier. Ces séries emblématiques du pop art sont réalisées à partir d'une photographie de l'actrice pour le film

⁴²² Voir BERNARDI, Sandro. "Pasolini and Marilyn, the Gods' Departure from the Earth." *Marilyn*, Ed. Stefania Ricci and Sergio Risaliti. Milano: Skira, 2012.

Niagara (1953), et fondées pour la plupart sur un principe de répétition, de reproduction industrielle et sérielle du portrait colorisé de Marilyn. C'est le cas notamment de *Diptyque Marilyn* et de *The Twenty-Five Marylins*. Pasolini développera plus tard sa critique de la désubjection à l'œuvre dans la pratique de portraits sérialisés de Warhol, dans un texte célèbre intitulé « Ladies and gentlemen⁴²³ » et voué à présenter le catalogue de l'exposition éponyme présentée en Italie en 1974. Elle est composée de séries de portraits de Drag Queens paradant à New York, et Pasolini souligne leur extrême frontalité, une tendance marquée à l'aplanissement de la profondeur, qui l'amène à les comparer à des fresques byzantines : « on a l'impression de regarder une fresque de Ravenne représentant des figures isocéphales, c'est-à-dire frontales, répétées au point de perdre leur identité propre et d'être reconnaissables, comme des jumeaux, à la couleur de leurs vêtements⁴²⁴ ». Le caractère isocéphale des figures, allié à un procédé de répétition sérielle, de démultiplication presque indifférenciée, induit selon lui une déshumanisation des personnes représentées, un appauvrissement de leur représentation en tant que sujet, au profit d'une réflexion sur l'individualité⁴²⁵.

Les portraits de Marilyn Monroe présentent des caractéristiques similaires et reprennent ainsi la même problématique. Outre le procédé de duplication renouvelée au sein de la même image de ses autres portraits, le cas de *Gold Marilyn Monroe* provoque le même effet de déshumanisation du modèle, notamment en raison de la technique de sérigraphie choisie qui aplatit le visage, atténuant ainsi la profondeur. Le fond doré, inhabituel chez Andy Warhol, renforce la référence aux fresques byzantines et témoigne de la volonté de *canonisation* de l'actrice par l'artiste. Mais Pasolini critique alors la dérive de cette démarche qui, loin de sacraliser le sujet, le canonise au sens où il l'enferme dans un canon. Marilyn apparaît d'ailleurs toute petite et confinée dans un petit carré perdu au milieu de cet espace doré et vide. Sa canonisation l'isole dans un cercueil d'or. Et si la reproduction sérielle de sa figure n'est pas présente dans ce portrait à travers la démultiplication d'une même image, elle l'est tout de même par la reprise par sérigraphie de la photo utilisée pour les autres portraits. Elle s'inscrit ainsi dans une série dont les œuvres intègrent en leur sein le principe de sérialisation. Le canon initial, c'est-à-dire la photographie de *Niagara* utilisée comme base de toutes les duplications, fait office de formatage et de fixation de l'image de Marilyn. Et ce qui ressort de cette manière de représenter l'actrice est la mortification dont elle fait l'« objet ». Ainsi vidée de son

423 PASOLINI, Pier Paolo. "*Ladies and Gentlemen.*" *Andy Warhol: Ladies and Gentlemen*, Skarstedt Gallery, New York, 2009.

424 *Ibid.*, p. 10. Nous traduisons : « "the impression is of looking at a Ravenna fresco representing isocephalous figures, that is, all frontal. Repeated to the point of losing their own identity and being recognizable, like twins, by the color of their clothing ».

425 Pasolini est surpris, en recevant quelques exemplaires des photographies exposées, de ne pas trouver les noms annotés sous chacune d'entre elles, des personnes représentées. Le commissaire lui répond alors

statut de sujet, Marilyn n'est plus qu'un objet de consommation, une cristallisation de ce que la société hédoniste fait au sacré. L'ambivalence du terme « icône » traduit cette bascule d'une image sainte à la mercantilisation du sujet. La complexité de la figure est abolie par le *digest* qui fait de l'humain le produit d'une synthétisation aux couleurs racoleuses. L'origine de la démarche de Warhol est une réflexion autour de la question de la célébrité, c'est-à-dire du broyage de l'individu par les médias de masse, menant l'artiste à faire de Marilyn une martyre. C'est en tant que star (c'est-à-dire en tant qu'image figée sur du papier glacé, la rigidification de son visage se fondant sur un froid macabre), et non pas en tant que sujet, que Warhol s'empare de sa figure⁴²⁶. La photo choisie pour être dupliquée correspond en tous points aux canons de la photographie de star (le cadrage et la position de l'actrice dont le visage est présenté de trois quart). Elle ne constitue pas le portrait d'un sujet vivant et historicisé.

L'hypothèse d'une réponse de Pasolini à Warhol par la reprise différenciée de la représentation de Marilyn est fréquemment soulignée par la critique. Elle est notamment formulée par Ara H. Merjian⁴²⁷ qui souligne l'importance du motif de l'or sur lequel insiste la voix-off : la répétition graduelle de la « poussière d'or » à la « colombe d'or », pour finir sur la « blanche colombe d'or », associe la disparition de Marilyn à une dissolution dorée. L'éclipse de la Star dans un cénotaphe doré et pop, représentée dans *Gold Marilyn Monroe*, est ainsi contredite par cette image du corps de l'actrice se métamorphosant en une lumière divine. Le geste de Pasolini est analysé par Gian-Maria Annovi⁴²⁸ comme visant à restaurer l'image de Marilyn Monroe en tant que sujet⁴²⁹. Contrairement à Warhol dont les procédés fétichistes accentuent l'érotisation du corps de l'actrice, Pasolini propose un portrait s'attachant au sujet dans son historicité et dans sa « vivacité ». Annovi oppose la reprise d'une image identique et frontale de Marilyn chez Warhol à la multitude de photographies dans *La Rabbia*, représentant la jeune femme sous différentes poses, à différents âges de sa vie. La représentation est ainsi incarnée et distincte de la cristallisation de la Star dans une image figée. On ajoutera à cette remarque la pratique tout à fait différente de la série chez Pasolini qui, semblerait-il, pointe par là la multiplicité des usages des procédés de répétition. En effet, si cette pratique se caractérise chez Warhol par la réitération du même, dans une visée de réaffirmation permanente de l'identique au mépris de l'identité (envisagée comme processus dynamique), Pasolini valorise la répétition pour ce qu'elle permet de mise en évidence de la pluralité du sujet. Ce qui constitue, par

426 La popularité de Marilyn intéresse d'ailleurs davantage Warhol tandis que ce sont ses origines populaires que souligne Pasolini.

427 Cette analyse est citée par Gian-Maria Annovi dans son article : ANNOVI, Gian-Maria. "Marilyn's Ashes: Celebrity and Authorship in Pier Paolo Pasolini's 'La Rabbia.'" *MLN*, vol. 131, no. 1, 2016, pp. 214–34. *JSTOR*, disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/43932938>. Accessed 27 Apr. 2023.

428 *Ibid.*

429 Voir également MERJIAN, Ara H., "Mascots & Muses.", *Frieze*, n° 155, 2013, pp. 171-75.

ailleurs, l'un des objectifs traditionnels du genre du portrait. Mais le sujet reproduit n'est pas envisagé comme fixe, il se déploie dans toute son activité de sujet. La mise en évidence, par l'image, de la singularité du sujet ne vise pas à une individualisation de la personne représentée, ni à son essentialisation, mais à son historicisation. Contrairement à l'éternité immobile de l'icône médiatique présentée et représentée par Warhol, le mouvement de la vie de Marilyn Monroe, son évolution, sont accentués par Pasolini pour la figurer en sujet historique. Ainsi la répétition conduit chez Warhol à noyer le sujet dans la masse, à l'absorber dans un tout identique, dans le grand même de la reproduction sérielle qui déshumanise en fabriquant mécaniquement des images ressemblant à l'archétype de l'humain. Dans *La Rabbia*, elle vise au contraire à rendre à Marilyn la complexité de sa figure, c'est-à-dire de restituer la « vie présente ». Ce dont témoigne le montage de la séquence.

La série ne prend pas ici le sens d'une classification par ressemblance mais d'une suite qui reproduit le sentiment du mouvement. Il ne s'agit pas de la fixation de l'image dont l'immobilité est renforcée par la répétition du même, mais de l'assemblage d'images similaires dont la variation instaure une dynamique traversant l'ensemble. Le mouvement est ainsi à la fois décomposé et recréé, sur la même base que le principe de l'image cinématographique. Pasolini en souligne alors le pouvoir de « prise de sujet⁴³⁰ ». C'est le cas à trois reprises dans la séquence d'hommage à Marilyn. Le premier cas se situe à 39''15'', où sept photographies se succèdent et organisent la représentation d'une scène de la vie intime de Marilyn. Il s'agit, en l'occurrence, d'un montage des photographies du dernier anniversaire de l'actrice, moins de trois mois avant sa mort. Ce moment de vie, perdu dans le temps, est ici réanimé par le montage. Le deuxième cas se situe à 39''54'' et restaure le mouvement d'une suite de photos prises par Lawrence Schiller sur le tournage de *Something's got to give* (le dernier film inachevé de l'actrice), dans lequel Marilyn apparaît presque nue. Quant au dernier cas relevé, il intervient à 40''35'' et assume encore plus franchement la restitution du mouvement des trois photographies présentées les unes à côté des autres et dont la continuité est réaffirmée par le mouvement de la caméra qui procède à un travelling latéral vers la droite, reliant ces images comme les photogrammes d'une pellicule de film⁴³¹. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'à ce plan en triptyque succède un plan composé d'une multitude de portraits picturaux d'inconnus organisés en un quadrillage rappelant celui du *Diptyque de Marilyn*. Dans les trois cas mentionnés, le montage semble procéder à la reconstitution d'une scène et la série de photos donne l'illusion du mouvement et de la vitalité de Marilyn. L'actrice n'est pas mortifiée par la répétition mais au contraire rendue à sa vitalité populaire.

430 SAUVAGNARGUES Anne, « Ritournelles de temps », *Chimères*, 2013/1 (N° 79), pp. 44-59. DOI : 10.3917/chime.079.0044. URL : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-1-page-44.htm>

431 Le travail dialectique de cette séquence entre fixité et mouvement est confirmé par l'absence totale d'images animées de Marilyn Monroe. L'actrice n'intervient qu'à travers le montage de photos, alors même que les autres images de la séquence sont presque exclusivement en mouvement.



Figure 31



Figure 32



Figure 33



Figure 34



Figure 35

Les deux premières séries interviennent à la suite de l'évocation par la voix-off du conflit du monde ancien et du monde futur : « De l'effrayant monde antique et de l'effrayant monde futur / il ne restait que la beauté, et toi / tu l'as portée avec toi comme un sourire obéissant. » ; puis « Du stupide monde antique, / et du féroce monde futur, / il restait une beauté qui n'avait pas honte / de faire allusion à ses petits seins de sœur, / au petit ventre si facilement dénudé⁴³². ». La beauté émerge ainsi dans toute sa vivacité et par le conflit temporel du monde antique et du monde futur. C'est l'incarnation vive de cette beauté, son innocence et son absence de conscience d'elle-même qui est soulignée par la voix-off : « tu portais cette beauté humblement, / et ton âme de fille de petites gens, / n'en a jamais été consciente, / car sinon, ce n'aurait pas été de la beauté⁴³³. ». La spontanéité, ou plutôt l'incarnation inconsciente d'elle-même, de cette beauté est permise par son appartenance à la classe des « humbles », des « petites gens ». Elle s'oppose justement à une beauté artificielle ou falsifiée qui, par sa conscience (conscience de beauté mais également conscience de classe), se désintègre immanquablement⁴³⁴. Ainsi, sur les seules photos de Marilyn où elle regarde frontalement l'objectif dans un regard qui semble affirmer cette conscience de soi (et qui intervient à deux reprises) la voix-off énonce à chaque fois : « Le monde te l'a enseignée. / Et ta beauté devint la sienne⁴³⁵. ». Le propos politique, attribuant une beauté véritable aux classes subalternes et une beauté artificielle aux classes bourgeoises, est renforcé dans la séquence suivante qui oppose la beauté des bourgeoises couvertes de diamants à celle des femmes, sœurs et mères de mineurs. Ainsi, la voix-off souligne l'appropriation de la beauté par une classe qui la vide de son historicité et en fait un usage totalitaire, un « mal mortel⁴³⁶ » :

La classe propriétaire de la beauté. / Fortifiée par l'usage de la beauté, / parvenue aux confins suprêmes de la beauté, / là où la beauté n'est que beauté. / La classe propriétaire de la richesse. / Parvenue à une telle familiarité avec la richesse, / qu'elle confond la nature et la richesse. / Si perdue dans le monde de la richesse / qu'elle confond l'histoire et la richesse⁴³⁷.

Pasolini rappelle ici l'historicité de la beauté (de même que Baudelaire, lorsqu'il met au centre de sa théorie esthétique la question de la mode). Et surtout il énonce sa propre conception de la beauté, que seules recèlent les classes populaires pour leur ancrage direct dans le réel, pour

432 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 107.

433 *Ibid.*, pp. 106-107.

434 Sur la scène suivante, celle de l'accident mortel dans les mines, voir DIDI-HUBERMAN Georges, *Sentir le grisou*, Série Fables du temps, 2014.

435 *Ibid.*, pp. 107-108.

436 *Ibid.*, p. 108.

437 *Ibid.*, p. 111.

l'incarnation vivante qu'elles véhiculent *inconsciemment*. Contrairement aux classes bourgeoises pour qui « la beauté n'est que beauté », c'est-à-dire une forme désincarnée :

C'est la classe des châles noirs en laine, / des tabliers noirs bon marché, / des foulards qui enveloppent / les visages blancs des sœurs, / la classe des cris antiques / des attentes chrétiennes, / des silences frères de la boue / et de la grisaille des jours de pleurs, / la classe qui donne une valeur suprême / à ses pauvres mille lires, / et qui, là-dessus, fonde une vie / à peine capable d'illuminer / la fatalité de la mort⁴³⁸.

La beauté, telle que théorisée par Pasolini dans cet extrait à travers l'hommage à Marilyn Monroe, rejoint ainsi la notion baudelairienne de « vie présente ». Elle se caractérise par sa présence vivante (permise chez Pasolini par une appartenance sociale qui induirait un rapport au monde plus direct, plus concret, plus charnel) mais également par un conflit temporel qui subjective cette beauté. La querelle du monde antique et du monde futur permet l'émergence de cette beauté qui est une circulation du sujet d'une époque à l'autre. La collision de ces deux temporalités donne lieu à une beauté dont l'ancrage dans le présent tient précisément à son lien avec le passé et avec le futur. Cette beauté moderne, née du conflit entre l'ancien et le futur, restaure la possibilité de subjectivation et donc l'émergence d'une forme-sujet. Contre la manipulation formelle de Warhol vidant son modèle de son statut de sujet, Pasolini rend à Marilyn sa subjectivation. C'est pourquoi la séquence dédiée à Marilyn est montée en parallèle avec des images de mannequins consumés par les essais nucléaires exécutés dans le Nevada, ainsi que des images de statuettes de stars (parmi lesquelles on reconnaît notamment Clark Gable, partenaire de jeu dans l'un des derniers films de Marilyn, *The Misfits*, et décédé peu de temps avant elle). Face à la conception du sujet de cette société hédoniste qui prendrait l'humain pour un pantin, une poupée vide et sans historicité, ressemblante à toutes les autres, Pasolini restaure une beauté moderne sous l'égide de la « vie présente » baudelairienne.

438 *Ibid.*, p. 113.



Figure 36



Figure 37



Figure 38

L'articulation temporelle toute particulière qui imprègne cette séquence fait alors basculer la figure de Marilyn vers celle d'Astrée, faisant d'elle non plus une victime des médias mais une sacrifiée par laquelle peut encore advenir le sacré. Cette bascule prend racine dans la désignation de l'actrice comme une « petite sœur », l'associant ainsi à la tradition des figures fraternelles, et toujours sacrificielles, qui jalonnent l'œuvre de Pasolini. Comme le souligne Gian-Maria Annovi⁴³⁹, au départ de la source fondatrice de cette résurgence, se trouve le frère de Pasolini, Guido, mort pendant la Seconde Guerre mondiale (tué par un autre groupe de partisans). De la nombreuse liste des réincarnations de cette absence fraternelle, force d'identification de la part de Pasolini et dont la mort prend le sens d'un sacrifice, on retiendra ici surtout la reprise dans « Les Cendres de Gramsci » (le poème homonyme au recueil), à travers la figure du fondateur du PCI, qualifié en ces termes : « non point père, mais humble frère⁴⁴⁰ ». Marilyn Monroe, présentée à plusieurs reprises (et ce, dès le début de la séquence) comme une « petite sœur », s'en trouve non seulement désérotisée (et donc présentée en tant que sujet, au-delà de son image sexualisée⁴⁴¹), mais s'inscrit aussi inmanquablement comme victime sacrificielle, alter ego par lequel la justice et le sacré peuvent survivre dans le monde moderne. L'image du petit agneau que porte dans ses bras la jeune Marilyn est souvent analysé comme motif insistant sur ce sens donné par Pasolini à la mort de l'actrice. Mais la forte présence des images de champignon nucléaire renforce également ce sentiment en instaurant une connotation macabre à la séquence. Ces archives introduisent une dimension apocalyptique : la mort est figurée par une abstraction exerçant un pouvoir de fascination qui a marqué ses contemporains et son époque. Le potentiel esthétique de ces images cataclysmiques crée un lien entre la mort et la beauté, attribuant un pouvoir mortifère à cette dernière. Pasolini fait ainsi état de l'idéologie esthétique de son temps. Il souligne le caractère nihiliste des canons du XX^{ème} siècle qui se distinguent par une attraction macabre du néant, une aspiration vers un trou mortel et exterminateur de tout sujet vivant. La pulsion de mort est nouée à la pulsion esthétique et elles ne sont pas indissociables de l'ancrage politique et historique de l'époque :

Vous voyez ceux-là ? Hommes sévères, en veste croisée, élégants, qui montent et qui descendent des avions, qui roulent dans de puissantes automobiles, s'asseyent à des bureaux grandioses comme des trônes, se réunissent dans des hémicycles solennels, dans des lieux superbes et sévères : ces hommes aux visages de chiens ou de saints, de hyènes ou d'aigles, ce sont eux les maîtres.

439 ANNOVI, Gian-Maria. "Marilyn's Ashes: Celebrity and Authorship in Pier Paolo Pasolini's 'La Rabbia.'" *MLN*, vol. 131, no. 1, 2016, pp. 214–34. JSTOR, disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/43932938>. Accessed 27 Apr. 2023.

440 In PASOLINI Pier Paolo, « Les Cendres de Gramsci », *Poésies. 1953-1964*, Gallimard, traduction de José Guidi, 1980, p.21.

Et vous voyez ceux-là ? Hommes humbles, vêtus de haillons ou de vêtements produits en série, misérables, qui vont et viennent par des rues grouillantes et sordides, qui passent des heures et des heures à un travail sans espoir, se réunissent humblement dans des stades ou des gargotes, dans des masures misérables ou dans de tragiques gratte-ciels : ces hommes aux visages semblables à ceux des morts, sans traits et sans lumière sinon celle de la vie, ce sont eux les esclaves.

De cette division naissent la tragédie et la mort.

La bombe atomique avec son champignon funèbre s'élargissant en des cieux apocalyptiques est le fruit de cette division⁴⁴².

La division de la beauté en classes sociales, marquée par la tragédie dont l'aboutissement ultime est la mort, apparaît comme une des caractéristiques des canons de cette époque qui pervertit ainsi la beauté « réelle », miraculée du passé. C'est la raison pour laquelle sont associées la séquence de la mort de Marilyn et celle de la « Lutte des classes » (qui organise cette opposition entre la « bellezza » de la « ricchezza » et celle des châles de laine) : elles mettent en évidence le frottement des éléments temporels de la beauté. Car ce qui caractérise la beauté des classes populaires (à laquelle se rattache Marilyn), c'est son ancrage historique.

La réitération de ces images qui enveloppent la séquence de Marilyn associe également la mort de l'actrice à la mort d'un monde. La fin des temps est en réalité la fin d'un temps, conduisant à l'émergence d'un nouveau monde. Marilyn incarnait la survivance du monde antique, et devient la victime de son sacrifice sur l'autel du monde moderne. Le champignon nucléaire constitue à la fois un tournant historique réel : celui de la fin de la Seconde Guerre mondiale, après lequel s'instaure cette rupture historique que constitue la normalisation ; et une image abstraite : celle de l'apocalypse, brèche temporelle de la fin du monde par laquelle se fait la bascule d'un monde à l'autre. C'est sur cette ligne de crête que se tient alors le Jugement dernier. Ainsi, la figure païenne de justice que constitue Astrée (survivante de l'Âge d'or et symbole de la justice), se noue à l'évocation chrétienne de la fin des temps. L'Apocalypse retrouve alors son sens premier d'« Ἀποκάλυψις », c'est-à-dire de *révélation*, par Jésus Christ à Jean, annonçant : « quel est le sens divin de son époque et comment le peuple de Dieu sera bientôt délivré⁴⁴³ ». L'intervention divine s'engouffrant dans cette brèche temporelle rend la justice en dévoilant la vérité et en restituant « le sens divin de son époque ». De la même manière que la mort est associée par Pasolini au montage,

441 Ce qui n'est pas le cas chez Warhol mais qui est évident ici, notamment lorsque la voix-off évoque la poitrine et le ventre nu de l'actrice : la reprise de sa qualité de « petite soeur » dans la même phrase insiste sur l'abstraction totale faite du potentiel érotique de ces photos, de l'intérêt porté à la jeune femme sur un plan esthétique plus global et non pas limité par son appropriation de canons sexuels.

442 « Traitement », PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 22.

443 *La Bible*, traduction sous la direction d'Édouard Dhorme, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1956, 1959, 1971, rééd. 2018.

pour le sens que ce point final organise dans la vie du défunt, le geste sacré qui se glisse comme un rai de lumière dans l'interstice entre les deux mondes dévoile le caractère mortifère de la beauté, telle qu'elle est accaparée par le monde moderne. Le nihilisme destructeur de cette société hédoniste, qui connaît un essor sans pareil à l'aune de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, est éclairé par la vampirisation dont Marilyn fut l'*objet* : « Ta beauté survivante du monde antique, / réclamée par le monde futur, possédée / par le monde présent, devint un mal mortel⁴⁴⁴. ». La voix passive adoptée par la voix-off souligne la dépossession de l'actrice de sa beauté qui est détournée par le monde moderne.

Le carrefour temporel dans lequel elle se trouve piégée semble resserrer un étau autour d'elle jusqu'à sa fuite, son échappée d'or (sous forme de colombe ou de poussière). Le motif du précieux métal cristallise et unit en son sein le couple *éros* et *thanatos* qui recouvre l'alliance dans cette séquence de Marilyn et du champignon nucléaire. Gian-Maria Annovi analyse dans son article⁴⁴⁵ l'évocation par la voix-off d'une « poussière d'or » comme une référence à la blondeur « iconique » de Marilyn, sur laquelle repose une partie de sa charge érotique. Les deux sont particulièrement soulignés et reliés l'un à l'autre à travers l'association du portrait de Marilyn effectué par Avedon et la voix-off mentionnant la « poussière d'or » (ou la « colombe d'or »). Annovi rappelle que la blondeur péroxydée, typique des stars hollywoodiennes, acquiert un potentiel sexuel pour ce qu'elle suppose d'opulence matérielle par sa référence aux métaux précieux. Il souligne que Pasolini détourne ce motif érotique pour en faire un symbole de pureté chrétienne (renforcée par l'image de l'agneau). On ajoutera que la disparition de l'actrice dans des volutes dorées n'est pas sans rappeler le début d'*Accattone*, séquence de la mort simulée du personnage éponyme, au cours de laquelle l'or et la mort sont associés par la référence aux pharaons et à leur tombeau. Le sacré de la figure de Marilyn est ainsi fondé sur la fusion, par ce motif, de l'érotisme et de la mort. La canonisation de l'actrice par Pasolini répond à Warhol à travers cette même empreinte de lumière que celle qui écrasait et enfermait la *Gold Marilyn Monroe*.

Mais c'est précisément parce qu'elle est fortement nouée à la figure d'Astrée et au motif d'Apocalypse, que la mort de Marilyn intervient ici comme l'acte de résistance visant à *lever la voile* sur le monde moderne :

444 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 108.

445 ANNOVI, Gian-Maria. "Marilyn's Ashes: Celebrity and Authorship in Pier Paolo Pasolini's 'La Rabbia.'" *MLN*, vol. 131, no. 1, 2016, pp. 214–34. JSTOR, disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/43932938>. Accessed 27 Apr. 2023.

Le monde des magazines, du lancement à l'échelle mondiale des produits, même humains, est un monde qui tue.

Pauvre, tendre Marilyn, petite sœur obéissante, accablée par ta beauté comme par une fatalité qui réjouit et tue.

Peut-être as-tu pris le bon chemin, nous l'as-tu enseigné. Ton blanc, ton or, ton sourire impudique par politesse, passif par timidité, par respect envers les adultes qui te voulaient ainsi, toi, restée gamine, voilà ce qui nous invite à apaiser la rage dans les pleurs, à tourner le dos à cette réalité maudite, à la fatalité du mal⁴⁴⁶.

Pasolini pointe dans le *Traitement de La Rabbia* le pouvoir mortifère du monde moderne privant de vie les humains, transformés en « produits », c'est-à-dire en *objets*. Le geste d'émancipation ultime pour le poète se loge précisément dans le suicide de Marilyn qui, brisant la passivité et l'obéissance dans laquelle elle se soumet au pouvoir, fait de sa mort la force d'organisation restituant un sens à la vie de l'actrice et, par là même, son statut de sujet⁴⁴⁷. Mais le procédé de subjectivation (de circulation des sujets) ne tient pas uniquement à l'historicité retrouvée de Marilyn. Elle repose également sur le dialogue qui s'instaure entre elle et Pasolini. Le geste de l'actrice résonne avec le geste du poète qui fait de cette séquence un tombeau poétique qu'il conçoit comme un thrène. Le premier plan de Marilyn présente le visage tout de lumière de l'actrice comme un masque mortuaire et inaugure la lamentation funèbre. L'hommage au mort que constitue le *thrénos* s'inscrit (dans son acception première, c'est-à-dire religieuse⁴⁴⁸) en tant que pratique poétique faisant de la mort une libération intrinsèquement liée au processus vital et preuve de notre humanité. Ce rituel, mené par un aède accompagné de pleureuses, remémore la vie du défunt à travers un chant de deuil. La succession de photos de Marilyn, posées dans un ordre chronologique et suivant ainsi une cohérence biographique, constitue l'évocation de la vie de la défunte, et se conclut sur sa disparition. Les toutes dernières photos de l'actrice, présentées à la suite des images de son cercueil, la rappellent à notre souvenir en tant que petite sœur sacrifiée. A travers la reprise d'une forme poétique antique, Pasolini constitue un tombeau qui est autant un hommage qu'un dialogue, c'est-à-dire un passage des sujets⁴⁴⁹.

446 « Traitement », in PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, pp. 18-19.

447 Sur l'articulation de la mort et du montage dans la pensée pasolinienne, voir HILDEBRANDT Toni, « La profanation du montage », *ThéoRèmes*, 10, 2017, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/theoremes/1053>

448 Sur l'évolution de la forme poétique du thrène, voir Claire Riffard. Article "Thrène", sous la direction de Saulo Neiva et Alain Montandon. *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Droz, 2014. halshs-01293660. Version en ligne disponible : <https://shs.hal.science/halshs-01293660/document>.

449 Voir notamment BENEDETTI Carla, « La rabbia di Pasolini : come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica », *Arabeschi*, 6, 2015, p. 41.

La pensée de Baudelaire ne peut que résonner avec celle de Pasolini : le poète français, généralement perçu comme le dernier des classiques, se situe lui aussi à l'embranchement entre deux mondes, sensible aux évolutions de son temps mais toujours attaché à l'ancien. Les célèbres vers prononcés par Orson Welles dans *La Ricotta* et issus du recueil *Poesie en forme de rose*, ne contredisent pas l'auteur du *Peintre de la vie moderne* : « Je suis une force du passé. / À la tradition seule va mon amour. / [...] Et moi, fœtus adulte, plus moderne / que tous les modernes, je rôde / en quête de frères qui ne sont plus⁴⁵⁰ ». La théorie esthétique de Baudelaire et celle poétique de Pasolini se rejoignent donc sur une pensée du temps, sur la base d'un paradoxe temporel alliant dynamiquement les temporalités. Mais également sur une pensée de la mort et du deuil : les « châles noirs en laine », les « tabliers noirs bon marché⁴⁵¹ » répondent à la Passante « en grand deuil, douleur majestueuse⁴⁵² ». Chez le poète italien, la mort est à la fois la condition de la beauté et l'outil d'inscription et de libération du sujet. Cette enfilade articule inmanquablement sa réflexion esthétique à une réflexion politique, ou plutôt elle file vers une pensée du sujet qui ramène à une poétique. Et l'image du champignon nucléaire dans *La Rabbia*, pour ce qu'elle constitue de motif temporel et de motif macabre, canalise ces deux pôles sur lesquels se rejoignent les deux poètes.

Ils se rejoignent également autour d'un renouvellement de l'éternelle et toujours temporaire querelle du classicisme et de la modernité. Elle réapparaît ici à travers l'idée de « canonisation » de la beauté : sanctifier ainsi certaines morts revient à les poser en modèles, en canons qui renouvellent les normes classiques. Si ce mouvement de reprise et de déplacement fait, selon Pasolini, l'activité de la révolution et de la tradition, il souligne la fausse rupture prônée ici par cette nouvelle société qu'il fustige. Elle induirait plutôt une tendance au formatage, à la fixation mortifère empêchant cette activité dialectique temporelle de la tradition. Et sa critique est logée au sein même de ce système de formatage car il retourne contre lui son plus bel exemple, celui de Marilyn Monroe. Ainsi le capitalisme soi-disant progressiste est renvoyé à sa propre normativité, à sa tendance à briser des normes pour en réinstaurer de nouvelles, loin de sa prétendue force de subversion. Contre l'ahistoricité de la beauté promue par le monde futur, Pasolini propose un contre-point dialectique et temporel par la tradition. La question des canons esthétiques d'une époque et de leur potentiel de traduction de l'esprit d'un temps ressort donc fortement de cet extrait et résonne avec le début du texte de Baudelaire « Le beau, la mode et le bonheur », qui inaugure *Le peintre de la vie moderne*. Le poète y souligne que l'on ne retient d'une époque que ce que l'histoire a canonisé, a cristallisé comme modèle esthétique propre à cette époque, en négligeant les « poetæ minores » : « pour tant

450 PASOLINI Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, 1976. Traduit de l'italien par René de Ceccatty : « Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. / [...] E io, feto adulto, mi aggiro / piu moderno di ogni moderno / a cercare fratelli che non sono piu ».

451 PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, p. 113.

452 « À une passante », in BAUDELAIRE Charles, *Tableaux parisiens*, Le livre de poche, 2015, p. 145.

aimer la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on n'a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs⁴⁵³. ». Cette élection du plus beau d'une époque est soumise à une réévaluation permanente car chaque siècle refait son histoire et celle des siècles précédents : chaque époque sélectionne ce qui, dans le passé, lui paraît au goût du jour. Il s'agit de souligner la pluralité des beautés, au-delà de la canonisation uniformisante d'un style d'époque.

Le poète, cinéaste de la vie moderne

Si la mélancolie (ou même le désespoir) de voir disparaître la réalité d'un temps marque les œuvres des deux poètes, la pulsion d'enregistrement du réel au cœur de leur travail n'a pas uniquement pour visée la conservation d'une trace de ce monde en raréfaction. La pulsion documentaire des films de Pasolini est bien présente mais il ne s'agit pas pour autant de momifier le réel. De même que chez Baudelaire, l'activité du sujet dans la perception, l'assimilation et l'organisation des éléments de la réalité, est absolument centrale. C'est donc la relation entre le poète et le monde qui prime sur une nostalgie passéiste⁴⁵⁴. L'amour de Pasolini pour la réalité est abondamment évoquée par le poète lui-même, qui n'hésite pas à le qualifier de « fétichiste », et surtout qui fait de cette pulsion presque sexuelle le fondement de sa théorie langagière du cinéma :

Il est possible de définir le rapport de ma notion grammaticale du cinéma avec ce qu'est – ou du moins ce que je crois être – ma philosophie, ou mon mode de vie : en définitive rien d'autre qu'un amour halluciné, infantile et pragmatique pour la réalité. Religieux dans la mesure où il se fonde, de quelque manière, par analogie, sur une sorte d'immense fétichisme sexuel. Le monde ne m'apparaît que comme un ensemble de pères et de mères pour qui j'éprouve un transport total fait de respect, de vénération, en même temps que d'un besoin de violer une telle vénération à travers des désacralisations, parfois violentes et scandaleuses⁴⁵⁵.

Pasolini pose son amour de la réalité comme base de son activité de poète tout autant que de cinéaste. Si les moyens techniques sont différents de la poésie au cinéma, il insiste sur l'origine commune de ces deux activités (et probablement de l'ensemble de ses activités). On perçoit dans

453 BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Éditions Mille et une nuits, 2010, p. 7-8.

454 Face à cette accusation, Pasolini fait d'ailleurs valoir cet amour de la réalité comme une force vitale le préservant du désespoir et empêchant d'éventuelles tentations suicidaires face au désastre culturel et anthropologique dont il témoigne.

455 Cité par Hervé Joubert-Laurencin dans JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le dernier poète expressionniste : écrits sur Pasolini*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2005, p. 171.

ses propos la mise en évidence d'un continu de la vie et de l'art. Mais l'amour sensuel qu'il pointe en soulignant la dimension « fétichiste » de cette pulsion d'attraction pour le réel, est aussi ancré dans un sentiment du sacré, qu'il nomme, là encore, lui-même, en qualifiant également de « religieux » cet amour. Il n'est pas question, par là, de divinisation du réel ou de l'humain, mais d'attention particulière à ce qui concentre une potentialité sacrale susceptible d'« exploser » à tout moment. Le réel lui semble recouvrir la possibilité du sacré et donc de son actualisation : « Quand je fais un film, je me mets en fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage, comme s'il s'agissait d'un engin où le sacré fût en imminence d'explosion. [...] Je parle du sacré chose par chose, objet par objet, image par image⁴⁵⁶. ». Hervé Joubert Laurencin évoque également la hantise toute pasolinienne de « découvrir les êtres et les choses comme des engins, des machines chargées de sacralité⁴⁵⁷ ». La religiosité attachée à cet amour de la réalité ne tiendrait donc pas à la croyance en un monde compris comme création divine, mais au regard tout particulier porté sur le réel en tant que virtualité d'une actualisation du sacré. Il n'est donc pas question d'ancrage dans un système de pensée propre à une religion quelle qu'elle soit mais de perception du monde au travers de ce que le poète nomme une « sacralité technique » :

En fin de compte, la religiosité n'est pas tant dans le besoin suprême de salut personnel du personnage (qui passe d'exploiteur à voleur !) ou, de l'extérieur, dans la fatalité qui détermine et conclue tout, par un signe de croix final, mais elle était dans « la manière de voir le monde » : dans la sacralité technique du voir-le-monde (*nella sacralità tecnica del vederlo*⁴⁵⁸).

Ainsi le geste cinématographique pasolinien fonde sa religiosité dans la manière d'appréhender le réel. Son action est celle d'une élection, d'une élévation, voire d'une sanctification des éléments de la réalité qui sont ainsi isolés par le regard « technique » du poète. L'activité d'enregistrement de ces « choses » est constitutive d'un geste dont il complète la sacralité. Elle se tient sur la ligne de crête entre une perception charnelle du réel et une sensibilité à la puissance hiératique qu'il renferme. L'amour pasolinien pour la réalité qu'il observe se loge dans le frottement entre le haut et le bas du monde et à la lisière entre langage et image. La pulsion scopique du « voir-le-monde » est articulée à l'activité langagière de l'organisation des éléments retenus. L'image et le langage se nourrissent l'un l'autre et se rejoignent dans un continu qui relie le poète au réel.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.39.

⁴⁵⁸ Cité par Hervé Joubert-Laurencin, in JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995 p. 60.

Cette tension, orientant la perception du réel de Pasolini, conditionne dès lors sa définition du réalisme⁴⁵⁹. La sensibilité de Pasolini à la dimension hiérophanique du réel serait, d'après ses propos, antérieure à ses lectures de Mircea Eliade. Si l'auteur du *Traité d'Histoire des religions*⁴⁶⁰ confirme plus tard son sentiment du caractère hiérophanique de la nature, à travers l'analyse de la très forte conscience du sacré des civilisations paysannes, Pasolini s'inscrit dans cette acception pour expliquer la nature de son réalisme : « [Mircea Eliade] dit exactement la même chose : que la caractéristique des civilisations paysannes donc des civilisations sacrées, est de ne pas trouver la nature « naturelle ». Il me semble qu'en cela je n'ai fait que redécouvrir une chose déjà connue⁴⁶¹. » Pasolini s'inscrit dans une conception du monde autre que celle de la rationalité scientifique, récusant ainsi tout naturalisme, car il ne lui semble pas toucher à la *réalité* du monde. Son recours au mythe tient précisément à la conception du monde qu'il traduit, ou plutôt à la manière de traduire la réalité du monde : « Mon idée précise, sur ce point, est que seuls ceux qui croient au mythe sont *réalistes*, et vice versa. Le « mythique » n'est que l'autre face du réalisme⁴⁶². ». Le biais du mythe est celui le plus à même de capter dans sa complexité le réel et sa charge de sacralité (on pourrait même dire de « magie »). Il procède par élection d'éléments du monde isolés car « gros d'une sacralité potentielle⁴⁶³ », puis enregistrés par la caméra. Cette distinction avec une pensée du naturalisme est fondamentale et soulignée par Alain Bergala dans son texte « Pasolini, pour un cinéma deux fois impur » :

Pasolini n'a jamais trouvé la nature « naturelle ni continue » : « mon amour fétichiste pour les « choses du monde » m'empêche de les voir naturelles ». Il les consacre ou les déconsacre une à une : il ne les lie pas dans leur fluidité exacte, il ne tolère pas cette fluidité. Il les isole et les idolâtre avec plus ou moins d'intensité⁴⁶⁴.

Ainsi, le réalisme de Pasolini ne repose pas sur la création d'une impression naturaliste par association des éléments dans une visée de « fluidité » mais sur l'élection et la mise en tension des éléments du monde donnant à toucher à la sacralité du réel. Cette sacralité semble alors pré-exister dans le monde, au sens où elle n'est pas issue de l'acte de filmage mais est susceptible d'être devant la caméra et d'être enregistrée.

459 Sur les rapports de Pasolini avec le néoréalisme, voir notamment WEHRLI Delphine, « Pasolini et le néoréalisme », *Lo Sguardo*, n°19, 2015.

460 ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, 2020.

461 DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Éd. Pierre Belfond, 1970, p. 87.

462 *Ibid.*, p. 64.

463 BERGALA Alain (sous la direction de), *Pasolini cinéaste*, n° Hors-série des Cahiers du Cinéma, Paris, 1981, p.8.

464 *Ibid.*, p. 9.

Cette conception correspondrait au même procédé que celui du mythe (qui isolerait également des éléments du monde) mais, surtout, elle nous renvoie à la distinction que Pasolini établit entre le lieu du « poétique » dans le cinéma moderne et dans le cinéma classique. Le poète distingue en effet le procédé consistant à faire émerger, dans le cinéma moderne, la poésie de l'acte cinématographique (de l'action de la caméra sur le monde), de celui consistant, dans le cinéma classique, d'enregistrer la poésie du monde (sans intervention de la caméra et sans émulsion particulière à travers l'acte de filmage). De la même manière, Pasolini envisage un réalisme reposant sur une conception du geste cinématographique de l'ordre de l'enregistrement du sacré du réel, par opposition à un acte d'inscription de la vérité⁴⁶⁵. Ainsi que l'analyse Alain Bergala, le cinéma moderne valoriserait l'acte de filmage, où la caméra constitue un instrument de transformation du monde, comme une « exigence de l'inscription vraie⁴⁶⁶ ». Il procéderait alors par « scarification » du réel, incision sur le corps du monde pour en extraire par la violence la vérité la plus absolue. Ce qui se manifeste, notamment, par l'« exercice d'une certaine terreur sur l'acteur », surface d'intervention de l'instrument-caméra (que Bergala qualifie de « stylet du tatoueur⁴⁶⁷ »). Le cinéma moderne se pose ainsi en « cinéma de la révélation » (de la vérité), au contraire du cinéma de Pasolini (qui se considère comme appartenant à une tradition classique) qui revendique un « cinéma de la consécration » (du réel et de sa sacralité). La différence fondamentale entre ces deux gestes cinématographiques apparaît évidemment liée à la différence d'horizon que chacun ambitionne. C'est donc également en cela que le « fétichisme du réel » de Pasolini conditionne son cinéma : l'amour de la réalité n'est pas celle de la vérité. Et le chemin pour y arriver n'est pas le même non plus. La *vérité* n'est pas un *objectif* pour Pasolini. Bien au contraire. Il se qualifie justement comme un « anti-Œdipe » par son « refus de connaître, de chercher, de vouloir la vérité⁴⁶⁸ ». Hervé Joubert Laurencin revient ainsi sur le retournement opéré par Pasolini de la quête tragique de vérité, et sur la place qu'il prend dans sa théorie cinématographique :

Ainsi l'amour de la réalité consiste-t-il, pour Pasolini, à suspendre – autrement dit à retourner en son contraire – ce moment de la quête anxieuse d'Œdipe, ce moment où, aveuglé par le besoin de vérité sur lui-même, il interroge les vieux serviteurs, les derniers témoins de son passé interdit. L'amour de la réalité – à savoir la clé de ses documentaires, et, peut-être, de son apport théorique au documentaire : la clé, non la vérité, la manière, non la méthode, le moyen, non la fin, en cela la clé poético-philosophique – consiste

465 Voir notamment VIGHI Paolo, « Beyond Objectivity : the Utopian in Pasolini's Documentaries' », *Textual Practice*, n°16, 2002.

466 *Ibid.*, p. 9.

467 *Ibid.*, p. 9.

468 Comme le souligne Hervé Joubert-Laurencin dans JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le dernier poète expressionniste : écrits sur Pasolini*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2005, p. 177.

en somme, pour Pasolini, à retarder, à faire durer toujours, jusqu'à des « fins suspendues », la crainte et le tremblement d'apprendre la vérité⁴⁶⁹.

Il n'est bien sûr pas anodin que ce soit le mythe d'Œdipe que Pasolini choisit de mettre en scène au cinéma, avant celui de Médée, au milieu de la réalisation de ses *Appunti*. Le recours à un mythe posant la question de la quête de la vérité intervient au moment où Pasolini fait le constat de la dissolution de la richesse du réel, de l'impossibilité désormais de son amour pour une sacralité en voie de désagrégation. L'« authenticité » du peuple italien étant désormais perçue comme dégradée, Le poète puise dans les modèles mythiques archaïques qu'il déploie sur des temporalités et des géographies hétérogènes pour retrouver ce sens du sacré propre aux civilisations anciennes. Et ainsi, maintenir le lien le plus ténu possible avec le réel.

C'est précisément cette volonté de travailler une matière langagière consubstantielle d'une réalité brute, qui l'a conduit au cinéma. Lorsque Pasolini, dans ses entretiens avec Jean Duflot, évoque les modalités de passage de la littérature au cinéma, sa propre appréhension de la bascule d'une pratique à l'autre, il dit avoir réduit cela à un simple changement de technique alors qu'une différence plus substantielle lui apparaît désormais importante :

Le langage littéraire que l'écrivain emploie pour écrire une poésie ou un roman, ou un essai, constitue un système symbolique, conventionnel : de plus, tout langage écrit ou parlé est défini par un certain nombre de limites historiques, géopolitiques, ou, si vous voulez, nationales (régionales)... Le cinéma, au contraire, est un système de signes non symboliques, de signes vivants, de signes-objets... Le langage cinématographique n'exprime donc pas la réalité à travers un certain nombre de symboles linguistiques, mais au moyen de la réalité elle-même. Ce n'est pas un langage national ou régional, mais bien trans-national⁴⁷⁰...

À partir de cette distinction, entre un langage considéré comme « symbolique » par rapport à un langage puisant directement dans la réalité, Pasolini développe une réflexion mettant à jour la centralité de son rapport au réel dans sa pratique poétique (littéraire ou cinématographique, ou plutôt du littéraire au cinématographique) :

Je crois pouvoir dire à présent qu'écrire des poésies, ou des romans, fut pour moi le moyen d'exprimer mon refus d'une certaine réalité italienne, ou personnelle, à un moment donné de mon existence. Mais ces méditations poétiques ou romanesques interposaient entre la vie et moi une sorte de cloison symbolique,

469 JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le dernier poète expressionniste : écrits sur Pasolini*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2005, p. 177.

470 DUFLLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Éd. Pierre Belfond, 1970, p. 16.

un écran de mots... Et c'est peut-être la véritable tragédie de tout poète que de n'atteindre le monde que métaphoriquement, selon les règles d'une magie en définitive limitée dans son appropriation du monde. Déjà, le dialecte, c'était pour moi le moyen d'une approche plus charnelle des paysans de la terre, et dans les romans « romains », le dialecte du peuple me permettait la même approche concrète, et pour ainsi dire matérielle. Or, j'ai découvert très rapidement que l'expression cinématographique me permettait, grâce à son analogie du point de vue sémiologique (j'ai toujours rêvé d'une idée chère à un certain nombre de linguistiques, à savoir d'une sémiologie totale de la réalité) avec la réalité elle-même, d'atteindre la vie plus complètement. De me l'approprier, de la vider tout en la recréant. Le cinéma me permet de maintenir le contact avec la réalité, un contact physique, charnel, je dirais même d'ordre sensuel⁴⁷¹.

Nous avons déjà évoqué ce que représentait pour le jeune poète Pasolini l'usage du dialecte et la tentation hermétique de ses premières poésies. Paradoxalement, cette clôture du langage par le dialecte est précisément ce qui l'a ramené au réel en rétablissant un contact direct, par le langage, avec la réalité des paysans. Mais Pasolini souligne ici le type de relation avec la réalité tout particulier que la pratique cinématographique lui a permis. Sans doute (comme le laisse entendre son allusion à la linguistique et à la sémiologie), ses lectures du début des années 1960 et l'intérêt qu'il développe à ce moment-là pour ces disciplines, ne sont pas étrangères à la passation de pouvoir qui s'opère alors. Force est de constater que cette bascule ne constitue pas un rejet quelconque de la littérature mais une évolution de sa réflexion sur les moyens s'offrant au poète pour établir un entremêlement du langage et du réel. La question de la perception de la réalité par le poète, et de la place du langage dans cette affaire, apparaît donc au centre de la modernité pasolinienne, tout comme elle apparaît centrale dans la modernité baudelairienne.

Il n'est pas anodin que Baudelaire apparaisse sous la plume de Laurent Guido dans le seul ouvrage à ce jour portant sur la notion de rythme au cinéma⁴⁷². Dès le début de sa réflexion (axée sur les théories rythmiques des premières avant-gardes, n'allant donc pas au-delà des années 1930), l'auteur convoque Baudelaire afin d'établir un parallèle entre le fantasme de « fixation » du mouvement, hantant les premières théories du cinématographe, et la définition baudelairienne de la modernité articulée sur les deux pôles du *transitoire* et de l'*éternité*. La notion de rythme remonte ainsi à la surface, en premier lieu sous cette forme : la question du mouvement et de la captation de ce mouvement (à la cadence plus effrénée que ne peut le supporter le mouvement humain) est centrale dans les premières théories du cinématographe. Leur définition du rythme commence avec

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷² GUIDO Laurent, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, 2007, nouvelle édition 2014.

l'idée de mouvement. Cet enjeu rejoint effectivement, dans un premier temps, des préoccupations toutes baudelairiennes dont l'attrait pour le réel tient à l'observation d'un bouleversement culturel et historique :

Comme l'indique Hans Robert Jauss, la confusion entre « l'expérience esthétique et l'expérience historique » est un aspect emblématique de la modernité pour Baudelaire, dont la théorie esthétique comme la pratique poétique sont également portées par la volonté d'exprimer « la force productrice de la « vie moderne » à l'âge industriel », ainsi que le « nouvel état créateur qui pousse l'homme, dans l'économie comme dans l'art, à surmonter l'état de nature pour accéder par le travail à un monde dont il est lui-même le créateur⁴⁷³ »

La « confusion » évoquée constitue une volonté d'établir un continu entre le sujet esthétique et le sujet historique. Précisément parce que Baudelaire envisage la perception esthétique comme nouée à un sujet historique : c'est-à-dire le double mouvement de l'esthétique d'un temps historique (d'une époque), perçue par un sujet lui-même historicisé (c'est-à-dire appartenant également à une époque). L'appréciation esthétique n'est ainsi jamais dissociée de considérations historiques (comme il ressort de ses interrogations sur la mode). La fascination de Baudelaire pour le réel est ainsi une fascination pour la réalité de son temps, pour l'interstice dans laquelle se trouve son époque et les ligaments temporels et culturels qui la constituent. Mais la notion de sujet est centrale dans sa définition de la modernité car c'est sa perception esthétique et historique de la vie moderne qui fait la modernité :

La vie urbaine moderne, celle de Paris ou de Londres, semble ainsi s'être muée dans l'esprit du poète en une « galerie immense » marquée par la multiplication de signes liés à l'émergence de la foule et de la loi de la mode. Son héros, le peintre M.C.G. (Constantin Guys), qu'il assimile à un « flâneur », est un « observateur passionné » de ce flux constant d'images nouvelles, où les apparitions se succèdent trop vite les unes aux autres pour être véritablement saisies avec acuité⁴⁷⁴.

De même que chez Pasolini, la pulsion scopique apparaît ici très forte, bien qu'elle soit, dans ce cas, également propre à son époque. Baudelaire, par son travail de critique d'art, a immanquablement mis au cœur de sa réflexion le continu du lien entre image et langage ainsi que la captation de la modernité par cette alliance. Son héros de la vie moderne est peintre, non pas poète, précisément parce que la question du langage est d'emblée induite par la condition de poète de

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

Baudelaire et qu'elle peut s'articuler à celle de l'image par le choix de la condition de ce personnage. Le développement effréné de l'image avec la révolution industrielle faisant de ce déferlement de stimulations, des sollicitations principalement visuelles, la question de l'image devient inévitable pour réfléchir la vie moderne.

C'est pourquoi la fascination des théoriciens du cinéma envisageant le rythme comme notion « essentielle » à la définition du cinématographe (pour sa capacité de perception et d'organisation des rythmes de la vie moderne) ne peut qu'intensifier les théories esthétiques baudelairiennes. Il s'agit de parvenir à contempler les rythmes de la vie moderne, que l'image cinématographique seule peut révéler à l'œil humain. La machine est ainsi complémentaire (voire suppléante) de l'œil humain. Ces résonances entre Baudelaire et les théoriciens du cinématographe étudiés par Laurent Guido ne sont pas complètement étrangères à la « sacralité technique » évoquée par Pasolini. Si le poète italien ne considérerait jamais la machine comme supérieure à l'homme, il se pose également la question de la place de la technique (littéraire ou cinématographique) dans cette activité poétique de captation du sacré de la réalité. Sa fascination pour les corps prolétaires rejoint une pulsion d'enregistrement des rythmes de ces corps, pour une combinaison dans un ensemble hétéroclite d'éléments conservés du réel. À cette impulsion visuelle première succède ainsi une subjectivation constitutive de l'activité poétique.

Dans sa lecture de Baudelaire, Laurent Guido souligne « l'attraction du mouvement » que suscite chez ce héros le spectacle de la vie moderne. Si sa passivité dans la perception des multiples stimulations qui l'assaillent est d'abord évoquée (il semble étourdi, débordé par cet afflux constant, ce trop-plein de signes visuels) c'est pourtant son activité de sujet qui, présentée dans un deuxième temps, apparaît comme majeure. Un premier mouvement de « dépersonnalisation » est souligné : « son désir de retenir l'image fugitive d'un des détails surgissant de la foule, est si forte qu'elle pousse le héros à quitter sa position figée et à se confondre avec la masse des passants⁴⁷⁵ ». Cette première étape introduit l'enjeu principal de cette scène : elle réinvestit le contact du sujet avec le réel. Dans un mouvement de dilatation de soi laissant une possibilité d'ouverture pour être pénétré par le monde. L'*extase* du héros est une sortie de soi qui le transporte et le meut, c'est-à-dire l'unit dans une émotion au réel : « Pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi⁴⁷⁶. ». Puis le retour *chez soi* du héros, institue la deuxième étape du processus créatif par un renfermement du sujet sur soi, un moment de concentration et de circonscription rétablie de l'intériorité et de l'extériorité, permettant la sélection

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

et l'organisation des éléments du réel perçus au préalable : « [il] va au terme de sa journée d'observation rentrer chez lui pour opérer une synthèse de tous les « matériaux dont la mémoire s'est encombrée, [qui] se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée⁴⁷⁷ ». ». L'activité du sujet se rétablit par le rythme, c'est-à-dire par l'agencement dynamique de la multitude des composantes retenues par le héros. Le procédé de subjectivation qui en découle tient tout autant à la composition opérée par le sujet qu'au continu que cette composition instaure avec la composition d'un autre sujet. Une ligne temporelle s'établit et relie dynamiquement les constellations de sujets qui se réfléchissent : « Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent⁴⁷⁸. ». Un frottement temporel s'établit à travers le geste d'enregistrement et d'organisation des éléments de la perception du sujet.

La composante temporelle dans l'attraction du réel, chez Pasolini comme chez Baudelaire, est donc présente de deux manières. Tout d'abord par cette mélancolie propre aux profonds bouleversements de leur temps : Laurent Guido résume ainsi la conception baudelairienne de la modernité poétique (et artistique) comme une tension irréductible entre « la nostalgie de l'ordre classique et la rupture radicale introduite par l'ère industrielle⁴⁷⁹ ». Mais également parce que le continu dynamique unissant le poète et le réel se pose nécessairement comme un processus rythmique rétablissant un continu historique. Le fétichisme du réel pasolinien, de même que le geste du héros baudelairien, se fondent sur une activité rythmique menant à la constitution du sujet-poème :

Ainsi, la conception exprimée par Charles Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne* consiste bien à sélectionner au sein du réel les éléments jugés essentiels et les ré-articuler ensuite sous la forme de l'œuvre d'art, dont le poète valorise *in fine* la part d'éternité immobile. C'est de la sorte que Baudelaire résout le dilemme suscité par sa perception d'un monde en proie au mouvement continu, soumis à de constantes transformations, et générant une prolifération de détails. Mais cette sanction finale n'exonère pas sa formulation d'une définition originale de l'œuvre d'art, qui serait pour lui traversée, même fugitivement, par la contradiction entre éternité figée et contingence mobile, et son fantasme d'en conserver une trace matérielle. Il ouvre ainsi la voie à une conception où ces deux tendances s'articulent par la concrétisation du mouvement, c'est-à-dire l'incorporation du moment présent dans la représentation artistique⁴⁸⁰.

477 *Ibid.*, p. 24.

478 *Ibid.*, p. 25.

479 *Ibid.*, p. 26.

480 *Ibid.*, pp. 38-39.

Au-delà des considérations temporelles vers lesquelles nous mène inmanquablement l'activité rythmique qui fonde les théories de Pasolini et de Baudelaire, l'amour du réel qui habite leurs œuvres respectives est ainsi traversé par une tension permanente entre le sacré de la réalité (ce que Baudelaire considère comme la part éternelle de la beauté que le poète doit saisir, c'est-à-dire l'héroïsme de tout temps, présent dans chaque époque), et la part « basse » du réel qui est celle la plus charnelle pour Pasolini et la plus « contingente » pour Baudelaire.

Si la modernité poétique pasolinienne se construit sur les bases de ce fétichisme du réel, elle ne repose pas pour autant sur une phénoménologie du langage interrogeant le rétablissement d'un continu entre le langage, le sujet et le monde. Elle n'induit pas un postulat de départ dissociant l'intériorité et l'extériorité ou encore le sujet et le monde. Les réflexions de Pasolini sur l'altérité ou le réel ne sont jamais que des activités dialectiques faisant vibrer la notion de sujet et ce, toujours par le prisme du langage. Ce qui renforce notre hypothèse selon laquelle cette pensée d'un continu entre sujet et langage, hors d'une soumission aux catégories duelles traditionnelles, résonne fortement avec la critique du rythme meschonnicienne. Le « goût du mélange » pasolinien fait de l'activité du sujet par le langage une activité du rythme, tel qu'il est défini par Meschonnic :

Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours. Une théorie du rythme dans le discours est donc une théorie du sujet dans le langage. Il ne peut pas y avoir de théorie du rythme sans théorie du sujet, pas de théorie du sujet sans théorie du rythme⁴⁸¹.

Dans cette acception, aucune séparation entre le sujet, le réel et le langage n'est admise. La « configuration du sujet dans son discours » par le rythme suppose un continu renforcé par l'ancrage de la critique du rythme dans une anthropologie historique du langage. L'activité de langage que constitue la poésie « fait une exposition du sujet ». Meschonnic considère le poème comme un mode de signification mettant le sujet à l'épreuve du monde à travers son expérience du langage. Le rythme, suppose ainsi un continu permanent par configurations et reconfigurations sans cesse activées par le sujet. Dans cette acception, la triade prétendument écartelée et en quête de recomposition, n'est jamais segmentée.

481 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 71.

Conclusion suspendue...

La réévaluation par Meschonnic de la modernité chez Baudelaire met à en évidence l'importance de la sortie d'une conception purement temporelle. Il s'agirait avant tout d'une attention particulière apportée à la « vie présente », conçue comme passage d'historicité et réalisant par là la tension entre les différentes temporalités qui traversent un sujet. La beauté serait ainsi le résultat dynamique de la confluence des sujets et des historicités. Cet assemblage dynamique s'entrecroise avec celui de l'agrégat consubstantiel de l'éternité et du transitoire. La complexité temporelle de la notion de modernité dépasse largement le positivisme du progrès. À cela s'ajoute l'importance du « point de vue documentaire » qui est loin d'être étranger au fétichisme du réel pasolinien. La dimension anthropologique qui les sous-tend court vers une conception du sujet centrale aux deux réflexions, donnant lieu à une forme-sujet nourrie de ce paradoxe temporel.

La séquence d'hommage funéraire à Marilyn Monroe réalise cette forme-sujet en la replaçant au conflit de la tradition et de la modernité. Contre la canonisation dévitalisante de la Star, Pasolini offre un tombeau poétique restituant son humanité à Marilyn. Le procédé de répétition warholien est détourné servir la complexité de la figure et restituer la « vie présente ». Contre l'usage mortifère de la sérialisation, Pasolini réintroduit la possibilité du mouvement, c'est-à-dire l'activité dynamique de l'image. Marilyn constitue pour le poète une incarnation de la beauté populaire en tant que vitalité et inconscience de soi. L'actrice devient le lieu de théorisation de cette beauté : pour sa force vitale de subalterne mais aussi pour sa capacité d'articulation du monde antique et du monde futur qu'elle incorpore dans le temps présent. Présentée comme une figure sacrificielle de petite sœur, elle incarne la possibilité de la présence du sacré dans le monde. Sa mort est perçue comme le geste ultime de résistance contre la passivité morbide dans laquelle le monde moderne l'avait plongée. Le suicide de Marilyn effectue ainsi un montage de sa vie configurant l'ensemble des éléments qui l'ont constituée et en organisant le sens. C'est dans cette perspective que Pasolini, à travers la forme poétique archaïque du thrène élabore une subjectivation, sur la base d'un continu dialogique entre lui et l'actrice. La séquence de l'hommage funéraire à Marilyn élabore ainsi une forme-sujet pétrée de cette complexité temporelle nourrissant le réalisme des deux poètes.

L'importance de la notion de sujet chez Baudelaire est déterminante car il est le lieu de la perception historique et esthétique de la vie moderne : celui de captation et de réélaboration de la multitude du mouvement de la vie moderne. L'activité créatrice telle que décrite par Baudelaire suppose ainsi une dilatation première et temporaire du sujet, lui permettant d'absorber les stimulations extérieures et de les restituer par la suite, filtrées par l'activité rythmique du sujet.

Cette conception de la modernité poétique apparaît alors assez proche de celle de Pasolini dont le fétichisme du sacré du réel l'amène à rejeter tout naturalisme et à développer une réflexion sur les modalités de convocation de la réalité. Dans cette optique, la question de l'articulation du sujet et du langage apparaît déterminante pour la possibilité d'un continu avec la vie moderne.

Chapitre II. Langage et cinéma : écriture de l'oralité du réel

Humanisme du langage de l'action

La notion de sujet, centrale dans la critique du rythme, de même que dans les réflexions de Pasolini et Baudelaire sur la modernité, est indissociable de son articulation avec le langage et le réel. Cette triade, si problématique pour la modernité poétique du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, constitue pourtant chez Pasolini la clé de voûte de sa propre recherche. Le poète italien envisage ces trois éléments dans un continu indivisible. Mais la sacralité du réel est tout aussi bien sacralité de l'humain. Si ce n'est pas une religiosité au sens commun du terme (Pasolini se déclare laïc, de culture chrétienne⁴⁸²) qui oriente l'activité créatrice du poète, cet amour fétichiste pour le sacré du réel est également articulé à une forme d'humanisme⁴⁸³, nouée à son intérêt pour la peinture italienne du XIV^{ème} siècle :

Je n'arrive pas à concevoir d'images, de paysages, de compositions de personnages, en dehors de cette passion picturale initiale que j'ai pour le *Trecento* où l'homme est au centre de toute perspective. Par conséquent, quand mes images sont en mouvement, elles le sont un peu comme si l'objectif se déplaçait sur elles au-dessus d'un tableau ; je conçois toujours le fond d'un tableau comme un décor, et c'est pour cela que je l'attaque de front⁴⁸⁴.

Ainsi le geste cinématographique d'enregistrement du réel se double d'un humanisme qui oriente et conditionne les modalités de cet enregistrement. Pasolini précise que dans son premier film : « il n'y a jamais de cadrage, en gros plan ou non, avec une personne de dos ou de côté⁴⁸⁵. ». Il confirme ainsi la position du regard du poète « tournant » autour du sacré de l'homme ou de la réalité, toujours posé comme son centre de gravité. La caméra, dans cette perspective, a pour fonction de suivre ce mouvement et cette pulsion de fascination. Ce qui explique certaines caractéristiques de mise en scène relevées par Hervé Joubert Laurencin, telles que la frontalité du cadrage, le refus des

482 Sur le catholicisme de Pasolini, voir DORIVAL Gilles, « Pasolini le catholique », in BOHLER Olivier (sous la direction de), *Pier Paolo Pasolini et l'antiquité*, Institut de l'Image, Aix-en-Provence, 1997.

483 Cette question de l'articulation de « L'humain et le sacré » est tellement prégnante chez Pasolini qu'elle a fait l'objet d'un appel à propositions en décembre 2022 : <https://www.fabula.org/actualites/109218/lhumain-et-le-sacre-chez-pier-paolo-pasolini--.html>

484 Cité par Hervé Joubert-Laurencin, in JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995, p. 60-61.

485 *Ibid.*, p. 60.

entrées et sorties de champ latérales, de même que les passages du gros plan au plan général⁴⁸⁶. Il apparaît ainsi que cet amour de l'homme constitue le principe centralisateur de la pensée pasolinienne. Au commencement de son activité de poète se pose cet humanisme qui loge le sacré dans l'homme, ou plutôt qui demeure fasciné par cette part de mystère qui résiste dans l'homme. Xavier Daverat souligne la différence entre la compréhension gramscienne de ce « miracle » de l'émancipation « spirituelle » de l'ouvrier, pourtant asservi au quotidien par un travail mécanique et monotone, et celle de Pasolini qui, faisant le même constat, ne l'aborde pas aussi spontanément à travers le prisme du rationalisme marxiste :

Pour Pasolini, au contraire, le miracle ne tient pas à la simple coïncidence de la conquête spirituelle et de l'activité quotidienne, mais à « l'explication innocente et naïve du mystère réel qui habite l'homme, du pouvoir qui se dissimule en lui⁴⁸⁷ ». D'où vient la grande sérénité d'un marxiste qui s'autorise à évoquer – et représenter – le miracle [...] voire à contredire la voie rationnelle qu'assigne le communisme par une nostalgie du passé (préindustriel, archaïque) qui accueille l'irrationnel⁴⁸⁸ [...].

Cette croyance amoureuse dans le sacré de l'homme est précisément ce qui l'attache à la culture chrétienne comme à la pensée marxiste. Il concilie et réconcilie ces deux pôles dans une même reconnaissance de ce mystère, qui s'actualise aussi bien dans le langage que dans les corps, c'est-à-dire les deux principes actifs constitutifs de l'homme. Son lien avec le langage est perçu comme la clé de voûte de l'existence libre des plus humbles au sein de leur culture : « à travers le frioulan, j'apprenais que les gens simples, à travers leur langage, finissent par exister objectivement, avec tout le mystère de leur caractère de paysan⁴⁸⁹ ». Le langage constitue ainsi un moyen fondamental pour l'homme de vivre et de se constituer au sein de cette culture archaïque, de ce mysticisme ancré dans des valeurs humanistes. C'est ainsi qu'il élabore et préserve son humanité. Le lien entre l'homme et son langage est d'ailleurs affirmé par la citation que fait Pasolini du *Phédon* de Platon, en exergue à son texte intitulé « La langue écrite de la réalité », troisième article de la section Cinéma d'*Empirismo eretico* :

486 JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995, p. 60.

487 DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Éd. Pierre Belfond, 1970 p. 28.

488 DAVERAT Xavier, « S'il n'y a plus de peuple. Dialogues avec Gramsci », in *Europe*, n°957, mars 2008, p. 54.

489 DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Éd. Pierre Belfond, 1970, p.15. Xavier Daverat souligne que « plus tard, Pasolini se tourne vers le parler des habitants des faubourgs romains (dès *Les Ragazzi*), et il ne manque pas de valoriser ce vocabulaire dont l'instruit Sergio Citti : « Ce qui me paraissait primordial chez lui c'est que les mots sont comme des actes de baptême. ». (BERGALA Alain (sous la direction de), *Pasolini cinéaste*, n° Hors-série des Cahiers du Cinéma, Paris, 1981., p. 62) », DAVERAT Xavier, « S'il n'y a plus de peuple. Dialogues avec Gramsci », in *Europe*, n°957, mars 2008, p. 55.

C'est indifférent, dit Socrate, mais, avant tout, prenons bien garde à un malheur qui pourrait nous arriver. – Lequel ? M'écriai-je. – C'est, reprit-il, de devenir des « misologues » comme il y en a qui deviennent « misanthropes ». Il n'est pas possible en effet qu'il arrive à quelqu'un pire malheur que de prendre en haine les discussions. Or, c'est dans les mêmes conditions que se produisent et la « misologie » et la « misanthropie⁴⁹⁰ ».

L'intégration de cette citation, posant en creux la force du lien entre le sujet et son langage (à tel point que la haine de l'un suppose inmanquablement la haine de l'autre), en exergue d'un texte consacré à sa théorie du cinéma comme « Langue écrite de la réalité », n'a rien d'anodin. Pasolini prend ainsi pour base la manière de signifier de l'homme au sein de la réalité, par son langage mais qu'il envisage alors de façon élargie. Elle constitue le point d'achoppement permettant la bascule vers le langage premier de l'homme, son « être au monde » ou plutôt son action. Ce glissement est, par ailleurs, favorisé en amont par la croyance en l'existence conjointe du sacré de l'homme dans son corps. Cette survivance du miracle au sein de l'humanité est également attribuée à la sacralité des corps, qui tiendrait à l'innocence que Pasolini leur accorde (avant le génocide culturel de la société hédoniste) : « le dernier rempart de la réalité semblait être constitué par les corps « innocents », avec la violence archaïque, sombre, vitale de leurs organes sexuels⁴⁹¹. ». De même que le langage, le corps permet la persistance de l'authenticité de l'humain face au pouvoir. Il est tout autant le théâtre de la culture des classes paysannes et prolétaires, par lequel se joue le maintien de son activité. L'innocence des paysans et des prolétaires constitue l'une des valeurs de leur culture, tant valorisée par Pasolini, et qui s'actualise dans leur corps. Ce double ancrage du sacré dans l'homme cultive la possibilité du lien entre son langage et son action : la constitution du langage comme geste, de même que la potentialité langagière de l'action.

Cette articulation est profondément liée à une réflexion toute gramscienne sur la dialectique entre *théorie* et *praxis*. En témoignent, par exemple, les propos de Gramsci sur Marx, face auxquels résonnent les propos de Pasolini sur le « grand poème d'action » de Lénine. Comme le rappelle Xavier Daverat, Gramsci envisage ainsi le potentiel d'action de l'homme de pensée :

Marx a été grand, son action a été féconde, non point tant parce qu'il a tiré de son imagination une vision originale de l'histoire, mais bien parce que le fragmentaire, l'inachevé, tout ce qui n'était pas encore mûr est devenu chez lui maturité, système, prise de conscience. Sa prise de conscience personnelle

490 PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg, p. 47.

491 « Abjuration de la Trilogie de la vie » in PASOLINI Pier Paolo, *Lettres luthériennes*, Seuil, 2000, p. 82.

peut devenir celle de tout le monde, elle est déjà devenue celle de beaucoup : voilà pourquoi il n'est pas seulement un penseur, mais un homme d'action ; il est aussi grand dans l'action que dans la pensée, ses livres ont transformé le monde, tout comme ils ont transformé la pensée. Marx, c'est l'entrée de l'intelligence dans l'histoire de l'humanité, c'est l'avènement de la conscience. » (EP I, 145).

L'aboutissement de la pensée de Marx (c'est-à-dire de son rapport au monde par le langage) est considéré comme l'impulsion permettant l'élargissement de cette pensée au champ de l'action. Son *accomplissement* en fait un *acte*. La pensée (par le langage) que Marx fait exister dans la réalité, constitue alors un élément de l'activité du réel, faisant glisser le langage vers l'action. Face à ce postulat se dresse celui de Pasolini investissant Lénine d'une activité signifiante (langagière) très puissante, à travers son action dans la réalité : « La première langue des hommes est l'action de l'homme dans la réalité. [...] Lénine a écrit un grand poème d'action et il s'est exprimé avec ce poème⁴⁹². ». La *réalisation* de l'action par sa conduction à sa finalisation, est envisagée comme riche d'expression et de signification dans la mesure où elle atteint ainsi son *terme*. Le point final est investi dans l'issue radicale que constitue la mort. Elle est la condition sine qua non, l'acte ultime permettant à l'homme de s'exprimer pleinement. L'origine du lien entre langage et action dans la pensée pasolinienne est aussi notoirement associée par Giuseppe Zigaina à une étude d'anthropologie linguistique de Geneviève Calame-Griaule, publiée en 1965 et portant sur la parole chez les Dogons. Ces derniers associent parfois, selon l'auteur, l'« action » à la « parole », c'est-à-dire qu'ils considèrent comme « parole » le fruit d'une action, toute œuvre ou création issue de l'achèvement de cette action. Cette étude supposerait ainsi non seulement un lien entre langage et action mais également à la condition d'un aboutissement, sans quoi le rapport ne peut s'effectuer. Sur la base de cette anthropologie linguistique, Pasolini creuse ainsi son sillon vers une sémiologie de la réalité, articulant l'identification d'un langage premier de l'homme par son action à la théorisation du cinéma comme reproduction de ce langage :

La première langue des hommes est l'action de l'homme dans la réalité. Je me représente à toi, Toi te représente à moi. On dit comme ça ? C'est une façon de dire napolitaine.

Le cinéma c'est la reproduction du langage naturel de la réalité. C'est la langue écrite de la langue naturelle de l'action humaine. Lénine a écrit un grand poème d'action et il s'est exprimé avec ce poème. Les hommes – *umili*, comme on dit ? - ils font des petits poèmes d'action. Et tous ces poèmes modifient un peu la réalité. Et ça c'est le premier langage de l'homme⁴⁹³.

492 BERGALA Alain (sous la direction de), *Pasolini cinéaste*, n° Hors-série des Cahiers du Cinéma, Paris, 1981, p. 43.

493 « Pasolini, l'enragé », Retranscription des dialogues de l'émission télévisée de la série « Cinéastes de notre temps » consacrée à Pasolini et réalisée par Jean-André Fieschi, 1966, p. 43.

L'homme, signifiant par son être et donc son action dans la réalité, est ainsi constitutif de la sémiologie du réel. Cette dernière constitue alors la base du langage cinématographique qui a pour particularité d'être un enregistrement (et donc de *reproduire* par un procédé d'*écriture* ou d'*inscription*) de cette activité de signification. Cette hypothèse, fondamentale pour la théorie pasolinienne du cinéma, est également développée dans un texte central du recueil *Empirismo eretico* et, précisément, intitulé « La langue écrite de la réalité » :

Si la réalité n'est donc que du cinéma en nature, il s'ensuit que c'est l'action elle-même qui peut être considérée comme le principal et le premier des langages humains, en tant que rapport de représentation réciproque avec les autres et la réalité physique.

L'action humaine dans la réalité, en tant que langage premier et principal des hommes, donc. Par exemple, les vestiges linguistiques de l'homme préhistorique sont des modifications de la réalité, dues aux actions dictées par la nécessité : c'est dans ces actions que l'homme s'est exprimé. Les modifications des structures sociales, avec leurs conséquences culturelles, etc, sont le langage par lequel s'expriment les révolutionnaires. Lénine, d'une certaine façon, nous a légué un grand poème d'action⁴⁹⁴.

On comprend mieux, à lire ces lignes, la possibilité que présente le cinéma pour Pasolini, de nouer un contact direct avec une culture archaïque⁴⁹⁵, à travers la question du langage. Sa démarche est pourtant à dissocier de celle d'une pratique poétique, ayant également posé la question du primitif au cœur de ses préoccupations. Dominique Combe analyse le processus de réduction de la poésie à la poésie lyrique en soulignant que cette dernière serait caractérisée par son recours supposé à un langage « primitif », « spontané », par opposition à des « formes conscientes et réfléchies du discours littéraire en prose⁴⁹⁶ ». L'écart de plus en plus accentué entre un « langage premier » voué à exprimer la sensibilité et les émotions, et un langage considéré comme rationnel, permettant l'élaboration d'une réflexion, conduit à envisager la poésie sous l'égide d'« actes de langage « pathématiques » (J.Cohen) », propres à « la représentation à son stade primitif – antérieurement même à toute représentation : le cri et, de manière plus générale, les actes de langage « expressifs » n'existent qu'en tension avec les actes alliés à la représentation – dont le récit – contrairement à l'idéal de la « poésie pure ». ». Si cette tendance à la convocation de l'archaïque vise à revendiquer une expression plus « pure » des sentiments, nettoyée de tout média risquant

494 « La langue écrite de la réalité », in PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg, pp. 48-49.

495 Sur la notion d'archaïsme chez Pasolini, voir LETOULAT Alice, *Archaïsme et impureté. Les écarts de Pasolini, Paradjanov et Oliveira*, Éditions Hermann, 2022.

496 COMBE Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, p. 156. Ces expressions sont issues d'une citation de Paul de Man auquel se réfère Dominique Combe.

d'en altérer la qualité, il s'impose de souligner que ce n'est certainement pas dans cette optique que Pasolini envisage la prise en charge du langage de l'action. Loin d'ambitionner un langage poétique plus absolu que la langue, l'imbrication de ces deux pôles est, au contraire, primordiale dans sa pensée. Non content de ne pas utiliser cette hypothèse pour attaquer les potentialités du langage, Pasolini en fait au contraire le socle de son argumentation pour consacrer le réel comme puissance langagière.

A partir de ce postulat de la signification de la réalité par elle-même, Pasolini distingue les « langues audio-visuelles » se représentant et signifiant directement par leur représentation propre, des « langues écrites-parlées », qui fonctionneraient par incorporation des langues audio-visuelles :

Les langues écrites-parlées ne sont qu'une intégration de ce langage premier : les premières informations qu'un homme me fournit, il me les fournit par le langage de sa physionomie, de son comportement, de ses mœurs, de ses rituels, de sa technique corporelle, de son action, et aussi, enfin, de sa langue écrite-parlée. C'est d'ailleurs ainsi que la réalité est reproduite par le cinéma⁴⁹⁷.

Les langues « écrites-parlées » sont ainsi indissociables de cette langue première qu'est celle de la réalité. En cela, le cinéma se pose d'abord comme n'importe quelle autre langue « écrite-parlée ». On remarquera d'ailleurs la terminologie choisie par Pasolini qui met au même plan une retranscription verbale par l'écriture ou par le parlé. Le choix du trait d'union apparaît révélateur des procédés dialectiques pasoliniens par la mobilisation de polarités dont le continu est, malgré tout, rappelé par l'usage du trait d'union. Le cinéma s'inscrit ainsi dans cette tension dynamique mais se distingue par sa technique toute particulière de reproduction de ce langage. Le recours à des éléments de signification puisés directement dans le réel conduit Pasolini à considérer la réalité comme du « cinéma en nature », c'est-à-dire comme un système de représentation brut. Sa particularité tient notamment à l'usage qu'il a de signes « iconico-vivants », posés en dehors de la traditionnelle distinction entre signifiant et signifié :

Que fait le « signe » du « signifié » : le signifie-t-il ? Est-il une tautologie ? L'indique-t-il ? Est-ce peu scientifique ? S'identifie-t-il à lui ? C'est la vieille dispute entre *nomen* et *res*, etc. etc. En réalité, il n'y a pas de « signifié » : parce que même le signifié est un signe. Accordez-moi la liberté du poète qui dit librement des choses libres ! Oui, ce chêne que j'ai devant moi n'est pas le signifié du signe écrit-parlé « chêne » : non, ce chêne qui est concrètement là sous mes sens est lui-même un signe : un signe qui n'est pas écrit-parlé, bien sûr, mais iconico-vivant, ou tel qu'on voudra bien le définir. De sorte qu'en

497 « La langue de la réalité », in PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg, p. 48.

substance, les signes des langues verbales ne font rien d'autre que traduire les « signes » des langues non verbales : ou, en l'espèce les signes des langues écrites-parlées ne font rien d'autre que traduire les signes du Langage de la Réalité⁴⁹⁸.

L'hypothèse pasolinienne du langage de la réalité le conduit à défendre l'idée selon laquelle les signes signifieraient directement par eux-mêmes, faisant ainsi voler en éclat la notion de signifiant, posé comme médiateur de la signification. On sent pointer, sans que le terme ne soit employé par Pasolini, la notion de signifiance, qui constitue ainsi les premières bases de critique du signe dans la théorie du poète. Le langage n'est ainsi pas dissocié du réel, bien au contraire, il sollicite le réel et le sujet, au sein d'une activité de signification. Mais la scission des représentations cinématographique ou verbale en deux étapes (isolement du langage de la réalité, puis intégration dans son propre système de signification) le conduit, dans un premier temps, à supposer un écart entre les langages audio-visuels et les langages écrits-parlés. Ce qui le conduit, par la suite, à une comparaison entre le langage de la réalité et la langue orale, définie comme langage verbal « dans son moment naturel ou biologique ». On constate donc que, tout en envisageant la spécificité du cinéma, Pasolini le pense toujours par analogie avec la littérature, notamment parce qu'il le pense dans sa dimension langagière.

J'ai maintenant en parlant avec vous une technique audiovisuelle. Par hasard il y a une caméra qui reproduit ? On dit reproduit ? ... ma représentation.

Mais c'est la même chose. Si là n'était pas la caméra, je parlerais avec vous... avec mon langage et... avec mon français, mon mauvais français... et avec ma physionomie, et avec mon caractère, de la même façon.

Alors si le cinéma est simplement la langue écrite de la langue de la réalité, quand on fait la sémiologie du langage cinématographique il faut qu'on fasse en même temps la sémiologie de la réalité.

[...] le metteur en scène simplement reproduit le langage de l'homme, dans sa vie, dans la vie, dans la réalité. Ça, sur un plan simplement linguistique⁴⁹⁹.

On remarque dans les propos de Pasolini que la représentation n'est pas bannie du procédé de signification du langage de la réalité. Il est plutôt question d'un transfert de représentation : la réalité se représentant elle-même (c'est-à-dire signifiant par elle-même) est ensuite basculée vers un autre système de représentation, celui du cinéma. Ainsi, les deux pôles sont noués et l'homme (dans

498 PASOLINI Pier Paolo, « Il non verbale come altra verbalità », pp. 1593-1594, trad. de D. Luglio, « Préface » in DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, 2018, p. 18.

499 « Pasolini, l'enragé », Retranscription des dialogues de l'émission télévisée de la série « Cinéastes de notre temps » consacrée à Pasolini et réalisée par Jean-André Fieschi, 1966, pp. 43-44.

les termes pasoliniens mais on parlerait ici plutôt de sujet) signifiant par son action dans la réalité, est confirmé au cœur de l'activité langagière. La théorie de la langue de la réalité retourne, d'une certaine manière la question de la relation du langage au monde. Elle s'est souvent posée à partir d'une réflexion sur les origines du langage : on pense aux théories qui défendent, ou non, un rapport « naturel » entre eux, c'est-à-dire l'idée que le langage serait moulé sur un modèle cosmique. Mais Pasolini, détourne cette question en faisant du réel un langage, une activité de signification imbriquée au sujet. Dans cette théorie, les trois modules que sont le langage, le sujet et le monde, sont tissés les uns aux autres, participent d'une configuration dynamique et signifiante. Le divorce annoncé entre les mots et les choses n'a donc plus de sens.

Langue, langage ou parole : le primat du discours

Le réel occupant une place central dans la théorie pasolinienne du cinéma comme « langue écrite de la réalité », il n'est pas surprenant de constater qu'il constitue le premier point d'achoppement de son débat sémiologico-linguistique avec Christian Metz⁵⁰⁰.

Il convient d'abord de souligner l'approche phénoménologique à laquelle a recours Metz dans son article. Elle l'amène à parler d'« impression de réalité », ce qui ne peut que contraster avec la mobilisation du réel « tel quel » de la théorie pasolinienne. Si Metz loge le réel comme perception au cœur de la spécificité cinématographique, ce postulat est d'emblée révélateur de la conception du langage (et de la langue) qui sous-tend ses théories. En cristallisant une interface de contact entre le réel et le sujet, ces deux pôles s'en trouvent ainsi autant séparés que réunis. Metz renforce donc par là-même un écart entre eux. Les définitions de la langue et du langage qu'il mobilise interviennent alors en toute cohérence avec ce postulat. Une première définition est intégrée lorsque Metz pose une distinction entre langue et langage, dans le but de soutenir l'appartenance du cinéma à « une sorte de langage ». Il définit la langue comme un « code fortement organisé ». Le langage, lui, recouvrirait « une zone beaucoup plus vaste » ; et Metz se réfère alors à Saussure pour établir un recoupement de la langue et de la parole au sein du langage. Sa première délimitation théorique se conclue avec une évocation de la notion telle que définie par Bally (qu'il attribue également à Benveniste) de « fait de langage », fondée sur l'idée d'une intention de communication de la part du locuteur. C'est finalement principalement sur la théorie de la double articulation, développée par

500 Pour un résumé du contexte de ce débat s'étant tenu au festival de Pesaro, voir JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Mi trema la voce », in DE BAECQUE Antoine, GIL Marie, MARY Eric (sous la direction de), *Roland Barthes : « En sortant du cinéma »*, Hermann, 2018. Et pour avoir une sorte de contre-point en faisant un détour par la relation de Pasolini avec un autre acteur intellectuel de l'époque, voir : JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Pasolini-Barthes : engagement et suspension de sens », in *Studi pasoliniani : rivista internazionale*, 1, 2007, Pisa, disponible en ligne : <http://digital.casalini.it/10.1400/81034> - Casalini id: 2246338

Martinet, que se fonde Metz, et c'est bien là que le problème d'une trop grande porosité entre le réel et le système de signification du cinéma rend impossible pour lui l'appartenance du Septième art à la catégorie de la langue :

Le cinéma n'a rien en lui qui corresponde à la deuxième articulation, fût-ce par métaphore. Cette articulation opère au plan du signifiant, mais non du signifié : le phonème, et *a fortiori*, le « trait », sont des unités distinctives sans signification propre. Leur seule existence implique une grande distance entre « contenu » et « expression ». Au cinéma la distance est trop courte. Le signifiant est une image, le signifié est ce-que-représente-l'image. De plus, la fidélité photographique fait que l'image est ici particulièrement ressemblante, et les mécanismes psychologiques de participation, assurant la fameuse « impression de réalité », achèvent de raccourcir la distance : dès lors il devient impossible de découper le signifiant sans que le signifié soit lui-même débité en tronçons isomorphes : d'où l'impossibilité de la deuxième articulation⁵⁰¹ [...].

Tout se passe comme si la relation toute particulière du cinéma au réel déposait négligemment (innocemment) un grain de riz dans la machine bien huilée de la théorie du signe. On constate que le même constat d'appartenance presque consubstantielle de la réalité et du système de signification cinématographique enthousiasme Pasolini autant qu'il refroidit Metz et désamorce pour lui les virtualités de définition du Septième art comme *langue*, selon les termes de sa définition. Le sémiologue français tempère davantage sa position que Pasolini, en évoquant, en note de bas de page, la possibilité qu'une articulation existe à d'autres niveaux du cinéma qu'au niveau linguistique. Metz concède ainsi au poète italien que sa défense de la présence d'une articulation au cinéma n'est peut-être pas complètement fausse, mais qu'elle ne se situerait pas à l'échelle du « langage » cinématographique et ne pourrait ainsi, de toute façon, en faire une *langue*. S'il reconnaît se trouver face à un chantier recouvrant potentiellement une multitude d'articulations encore non identifiées, Metz maintient tout de même leur absence indéniable sur le plan linguistique du cinéma. Le théoricien français ne démord pas de la nécessité pour une langue d'un écart marqué entre « signifiant » et « signifié ». L'ambivalence, au cinéma, du lien entre son « code » et son « message » lui paraît trop forte. Metz envisage le Septième art au prisme d'une scission toujours reconduite entre ces deux pôles constitutifs de son système de signification. Le cinéma est perçu comme complexe, voire composite, mais l'approche méthodologique visant à le saisir aborde toujours ses éléments de composition à travers une répartition entre un « contenu » et un « contenant » :

501 METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? » In: *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques, pp. 67-68.

Né de l'union de plusieurs formes d'expression préexistantes qui ne perdent pas entièrement leurs lois propres (l'image, la parole, la musique, les bruits même), le cinéma, d'emblée est obligé de *composer* à tous les sens du mot. Il est d'entrée de jeu un art [...]. Sa force ou sa faiblesse est d'englober des expressivités antérieures : certaines sont pleinement des langages (l'élément verbal), d'autres ne le sont qu'à des sens plus ou moins figurés (la musique, l'image, les bruits).

Pourtant, tous ces « langages » ne sont pas, face au cinéma, sur le même plan : le film s'est annexé après-coup la parole, le bruit, la musique ; il a apporté avec lui en naissant le *discours imagé*. Aussi une véritable définition de la « spécificité cinématographique » ne peut-elle être qu'à deux niveaux : discours filmique et discours image⁵⁰².

Encore une fois, certains constats posés par Metz rejoignent les observations de Pasolini : il en est ainsi de la définition du cinéma comme une *composition*, de même que l'attention portée aux éléments « préexistants » incorporés à son système de signification. C'est pourtant précisément cette activité de configurations d'éléments hétérogènes qui détermine la dimension artistique plutôt que langagière du cinéma. La conception metzienne du langage, pétrie des binarismes traditionnels, n'envisage pas la langue comme une organisation composite et dynamique. Le cinéma s'enracine selon lui dans un double ancrage, qui n'est pas une double articulation : celui du discours filmique et du discours imagé. Sur la base du postulat de Rossellini, définissant le cinéma comme langage d'art plutôt que comme « véhicule spécifique », Metz oriente sa réflexion sur l'hypothèse d'une particularité du Septième art comme « langage d'art ». Le mélange, identifié par le théoricien français, des « expressivités antérieures » intégrées à son discours, ne constitue en fait pas tellement une bigarrure, mais un nivellement prouvant l'appartenance du cinéma à la catégorie du « langage d'art » :

La spécificité du cinéma, c'est la présence d'un langage qui veut se faire art au cœur d'un art qui veut se faire langage. Deux choses donc, mais non pas trois. Car il y aurait aussi la langue. Or ni le discours imagé, ni le discours filmique ne sont des langues. Langage ou art, le discours imagé est un système ouvert, malaisément codifiable, avec ses unités de base non discrètes (= les images), son intelligibilité trop naturelle, son défaut de distance du signifiant au signifié. Art ou langage, le film composé est un système plus ouvert encore, avec les pans entiers de sens qu'il nous livre encore.

Le film tel que nous le connaissons n'est pas un mélange instable ; c'est que ses éléments ne sont pas incompatibles. Et s'ils ne le sont pas, c'est qu'aucun d'eux n'est une langue. On ne peut guère user de deux langues en même temps [...]. [...] Le cinéma que nous connaissons (il y en aura peut-être d'autres

502 *Ibid.*, p. 64.

[...] est une « formule » à bonheurs multiples : il marie durablement des arts et des langages consentants en une union où les pouvoirs de chacun tendent à devenir interchangeables⁵⁰³.

Metz caractérise ainsi le cinéma comme une composition stable et harmonieuse, accordant d'autant mieux des langages d'art entre eux qu'il ne souffre pas lui-même de dissonances avec eux. L'heureux mariage décrit plus haut n'a certainement rien à voir avec les écartements pasoliniens appuyés, provoqués même, involontairement conduits vers une conflictualité dialectique. Tout semble se passer comme si Metz faisait le constat déplorable d'un gant mal ajusté, et en concluait l'impossibilité que l'amoncellement de chair et d'os en présence puisse être une main : la difficulté de codification du cinéma (ce « système ouvert, malaisément codifiable ») induirait ainsi, *de facto*, sa non-appartenance à la catégorie de la langue. On ne s'étonne donc pas de percevoir une certaine jubilation dans la suggestion « scandaleuse » du poète, « d'élargir et aussi de révolutionner notre notion de langue, d'être prêt à accepter même au besoin l'existence « scandaleuse » d'une langue sans *double articulation*⁵⁰⁴. »

Il n'est pas toujours aisé d'affirmer ce qu'aurait « réellement » voulu dire Pasolini. Ses écrits n'ayant pas de prétentions académiques ou scientifiques, l'exactitude des termes employés (au regard des notions auxquelles ils renvoient) n'est pas toujours très circonscrite. Ses textes nous apparaissent ainsi davantage comme des moments suspendus de réflexion, des pensées en métamorphose permanente. Ils s'exposent dans une fonction d'expérimentation, faisant et défaisant les idées, remettant toujours sur la table de nouvelles configurations de jeu. Ce mouvement permanent de la pensée induit une stabilisation temporaire de catégories artificiellement créées, et momentanément adoptées sans illusions, pour ouvrir la possibilité d'un conflit dialectique et de sa remise en cause. En somme, sa stratégie consiste en la mobilisation d'éléments variés, convaincants ou pas, dont l'assemblage sans cesse renouvelé stimule sa réflexion et déploie une nouvelle facette de la question. Il en est ainsi, par exemple, de son usage de la notion de structure, qui ne peut prouver en aucune façon son appartenance idéologique ou théorique au structuralisme, si l'on en croit la réflexion que mène le poète sur la langue italienne, dès le premier article de la section « Lingua » d'*Empirismo eretico* : « Nuove questioni linguistiche⁵⁰⁵ ». Sa pensée de la langue comme une composition dynamique est également réaffirmée dans le dernier article, « Hypothèses de laboratoires », comme le souligne cette citation rappelée par Hervé Joubert Laurencin : « Ma langue ne consiste donc pas en une structure stable, mais elle vit l'inquiétude motrice, le besoin de

503 *Ibid.*, p. 65.

504 « La langue écrite de la réalité », in PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg, p. 50.

505 PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000.

métamorphose d'une structure qui veut être une autre structure⁵⁰⁶ ». Ainsi, il apparaît difficile de se fonder sur une citation précise de Pasolini définissant selon lui et sans ambivalences les notions de langue et de langage. Pourtant, les analyses que nous avons menées jusqu'ici d'un certain nombre de ses travaux, mettent à jour une conception qui, pour l'importance qu'elle accorde au mélange et à la puissance dialectique (et donc mobile de ce mélange), nous semble contraster fortement avec l'acception posée par Metz.

Ainsi, il n'est pas anodin de rappeler, comme le fait Hervé Joubert Laurencin, que la question de la définition du cinéma comme langue ou non, semble n'avoir titillé le poète qu'après la lecture des textes de Metz. C'est visiblement dans une volonté de réponse, ou de dialogue mouvementé, avec le théoricien français, que Pasolini s'introduit dans le débat. Ce qu'on a pu résumer en un plaisir polémique correspondrait plus précisément à une envie de participer à une réflexion collective sur un terrain nouveau (des sciences neuves, tout fraîchement explorées par Pasolini), une manière toujours renouvelée d'ouvrir des questionnements sans jamais les refermer, et probablement une attirance jamais épuisée pour « la question de la langue ». Finalement, l'argument principal du poète est celui qu'il ne développe pas (du moins pas directement) : la faiblesse de la compréhension de la langue et du langage par Metz. Mais Pasolini choisit pourtant d'accepter l'hypothèse de la nécessité absolue d'une double articulation pour accéder au statut de langue, et de développer son raisonnement sur la base de ce postulat. Le poète souligne surtout l'importance accordée par Metz au développement d'une description sémiologique du cinéma, au mépris de l'exploration d'une grammaire. Si Pasolini revendique la possibilité d'allier ces deux approches, et de considérer le cinéma, à la fois comme langue et comme langage, l'un semble exclure l'autre pour le théoricien français. Mais il semblerait que c'est bien là l'enjeu qui intéresse Pasolini. Car, en revendiquant cette double appartenance du cinéma (langue et langage, approche grammaticale et stylistique), le poète rétablirait ainsi un continu entre deux pôles que la théorie du signe (à laquelle adhère pleinement Metz) maintient vigoureusement écartés. De plus, Pasolini a recours à un exemple qui, loin d'être anodin, prépare l'éventualité d'un autre continu inenvisageable pour la théorie du signe. La possibilité de :

[...] parler grammaticalement avec une indifférence absolue, en employant les mêmes termes, de deux produits à propos desquels le discours stylistique doit au contraire recourir à des définitions diverses – s'agissant de deux faits aussi différenciés que le « cinéma de prose » et le « cinéma de poésie » – [...]

506 « Hypothèses de laboratoire », ASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg, p. 61, cité par JOUBERT LAURENCIN Hervé, « Genèse d'un penseur hérétique », in PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma*, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 23.

semble à Pasolini « confirmer la validité » de sa « thèse d'une « langue » cinématographique comme code codifiable qui dépasse la présence concrète des divers types de messages ciné⁵⁰⁷. ».

L'éventualité d'une « analyse grammaticale de la prose et de la poésie » est ainsi posée comme le « signe certain de la présence du code linguistique sous-tendant les messages et leur abstraction⁵⁰⁸ ». La visée de cet exemple, choisi « innocemment » par Pasolini, sera reprise et explicitée par Metz lui-même : il s'agit de rétablir un continu, entre langage et langue, mais également entre prose et poésie. Dans un texte consacré au cinéma moderne, publié dans les *Essais sur la signification au cinéma*, intitulé « Cinéma moderne et narrativité », Metz répond à Pasolini et, plus précisément, à son intervention sur le « Cinéma de poésie ». Le théoricien français (bien que toujours élogieux envers Pasolini et assumant un fort intérêt pour ses hypothèses), réfute la possibilité de transposer au cinéma une distinction entre « prose » et « poésie », qui lui semblent trop liées à « l'usage du langage verbal » (c'est-à-dire impropre au cinéma). Cependant, il précise que, si l'on suppose une acception plus large de la poésie, que Metz définit, en toute phénoménologie, comme « présence directe du monde, sentiment des choses, marge de vibration et d'intériorité à la surface de toute extériorité », la dimension « poétique » lui semble alors propre à tout film : « l'entreprise cinématographique, réussie ou manquée, est *toujours* poétique dans sa démarche première⁵⁰⁹ ».

Ce qui apparaît finalement plus problématique pour Metz, c'est que l'impossibilité de considérer le cinéma comme une langue, déborde sur celle d'envisager l'existence d'un « cinéma de poésie » : « Mais si l'on envisage la poésie dans son sens technique [...], on se heurtera à une difficulté qui semble indépassable : l'absence d'un premier code unitaire et complet au cinéma, l'absence d'une langue cinématographique⁵¹⁰. ». La question de la langue et de la poésie semblent intrinsèquement nouées pour Metz, et cette intrication laisse supposer une potentielle croyance du théoricien français en une « langue poétique », qui s'opposerait à une « langue prosaïque » (qu'on appellerait communément « langage courant »). Il réaffirme ainsi que la distinction entre prose et poésie au cinéma n'a aucune assise logique car : « Le cinéma, quant à lui, ne sert jamais à la communication quotidienne, il crée toujours des œuvres. La distinction entre prose et poésie n'a de sens qu'à l'intérieur d'une distinction plus vaste, qui sépare la littérature du simple usage de l'idiome comme outil⁵¹¹. ». Ainsi l'impossibilité de déplacer au cinéma les catégories binaires, propagées par la théorie du signe, renforcées par le structuralisme et ses « fonctions » du langage, semble confirmer

507 JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Genèse d'un penseur hérétique », in PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma*, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 118.

508 *Ibid.*, p. 118.

509 « Cinéma moderne et narrativité », in METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, tome 1, 1968 ; tome 2, 1972 p. 201.

510 *Ibid.*, p. 201.

511 *Ibid.*, p. 202.

l'impossibilité d'une langue du cinéma et d'un cinéma poétique. L'attachement qu'on lui suppose à l'existence d'une « langue poétique » est confirmé par la distinction faite entre le potentiel poétique du cinéma « en général », et la nécessité (forcément contrariée) pour les films de recourir à une langue poétique.

C'est à ce point d'achoppement que la notion de rythme, telle que définie par Henri Meschonnic, nous apparaît pertinente pour nourrir le débat entre Metz et Pasolini. Dans *Critique du rythme*, Meschonnic souligne que l'enjeu principal de la notion de rythme est celui du sens : ce dernier oscille entre une appartenance à la théorie du signe et l'élaboration d'une théorie du discours. La redéfinition de la notion de rythme, depuis la réévaluation par Benveniste de son étymologie, impliquerait une reconsidération de la place et de l'activité du sens dans le langage :

Dans la théorie du rythme que Benveniste a rendue possible, le discours n'est pas l'emploi des signes, mais l'activité des sujets dans et contre une histoire, une culture, une langue, qui n'est jamais que discours, où la définition de la langue apparaît essentiellement grammaticale, un certain rapport du syntagmatique au paradigmatique, qui reprend, redécoupe les catégories anciennes. Le rythme comme organisation du discours, donc du sens, remet au premier plan l'évidence empirique qu'il n'y a de sens que par et pour des sujets. Que le sens est dans le discours, non dans la langue. La notion (et le privilège) du signifié n'était pas seulement le produit d'une description, il avait aussi pour effet et enjeu d'exclure le sujet⁵¹².

Le rythme n'étant plus perçu comme une sous-catégorie de la forme, il est alors dans le langage, constitutif du langage, et surtout organisation du discours dans le langage. Le discours n'étant pas dissociable de son sens, l'enchaînement d'imbrications conduit le rythme à constituer une configuration du sens dans le discours. Ce dernier n'est donc pas formé d'un agglomérat de signes contemplant de loin le sens dont ils ont été séparés et, d'encore plus loin le sujet censé s'emparer de cet outil de communication. Meschonnic conteste la tendance de la théorie du signe à donner une prévalence à la langue, au mépris du discours.

On retrouve dans ce postulat l'intrication indénouable des éléments de signification, du réel mais également du sujet : « Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours. Une théorie du rythme dans le discours est donc une théorie du sujet dans le langage⁵¹³. » La place du sujet dans le processus de signification du discours et donc du langage est ainsi revalorisée. Cette reconsidération, renforcée par le rejet de la scission entre signifiant et signifié,

512 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982., p. 71.

513 *Ibid.*, p. 71.

réinstaure le continu du sujet, du langage et du réel. Si l'on a déjà abondamment analysé l'importance du sujet dans la théorie et la pratique pasoliniennes, on se bornera ici à rappeler l'un des deux termes du titre de l'ouvrage de Pasolini d'où sont issus les textes analysés ici : *empirismo*. La traduction de ce terme en « expérience » ou « empirisme » peut prêter à débat. Néanmoins, le choix de ce terme fait nécessairement écho à l'importance qu'accorde Meschonnic à l'« empirisme » du sujet. Pour nourrir la réflexion autour du choix de traduction de ce titre, Hervé Joubert Laurencin cite Deleuze, dont la définition de l'empirisme correspondrait parfaitement, selon lui, à la démarche pasolinienne : « C'est que l'empirisme est comme le roman anglais. Il ne s'agit pas de faire un roman philosophique, ni de mettre de la philosophie dans un roman. Il s'agit de faire de la philosophie en romancier, être romancier en philosophie⁵¹⁴ [...] ». Il nous apparaît ainsi que les positions meschonniciennes et pasoliniennes se rejoignent autour du rétablissement d'un continu et de l'importance du sujet dans le langage. Tous deux répondent à ce débat tiraillé entre « langue » et « langage » par le discours, c'est-à-dire par un réinvestissement du sujet dans son activité de signification. L'ironie de l'affaire veut que c'est précisément par la redéfinition de la notion de rythme que Meschonnic pose une « anti-sémiotique », que Pasolini semble rejoindre par ses considérations sur le langage :

Le rythme dans le sens, dans le sujet, et le sujet, le sens, dans le rythme font du rythme une configuration de l'énonciation autant que de l'énoncé. C'est pourquoi le rythme est le signifiant majeur. Il englobe, avec l'énoncé, l'infra-notionnel, l'infra-linguistique. *Le rythme n'est pas un signe*. Il montre que le discours n'est pas fait seulement de signes. Que la théorie du langage déborde d'autant la théorie de la communication. Parce que le langage inclut la communication, les signes, mais aussi les actions, les créations, les relations entre les corps, le montré-caché de l'inconscient, tout ce qui n'arrive pas au signe et qui fait que nous allons d'ébauche en ébauche. Il ne peut pas y avoir de sémiotique du rythme. Le rythme fait une antisémiotique. Il montre que le poème n'est pas fait de signes, bien que linguistiquement il ne soit composé que de signes. Le poème passe à travers les signes. C'est pourquoi la critique du rythme est une anti-sémiotique⁵¹⁵.

Si Metz définit la langue comme un « système de signes destinés à l'inter-communication⁵¹⁶ », l'incompatibilité du cinéma à cette catégorie tient autant à son prétendu caractère expressif qu'à l'absence de signes réels dans son système (lui-même trop précaire). Mais force est de constater que

514 Cité in JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Genèse d'un penseur hérétique », in PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma*, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 76.

515 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982., p. 72.

516 METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? » In: *Communications*, 4, 1964, Recherches sémiologiques, p. 79.

la divergence avec Pasolini porte précisément sur cette politique du signe trop prisonnière de son « impression de réalité ».

De la langue écrite de la réalité à l'oralité poétique de l'image

Un élément décisif de la théorie pasolinienne du cinéma sur lequel il convient de revenir, est la notion d'*écriture*. Dans sa définition du cinéma comme « langue écrite de la réalité » il ressort que la particularité du glissement de la langue de la réalité (du cinéma « en nature ») vers le film semble concentrée dans l'activité d'*écriture* de cette langue, laissant supposer un processus d'inscription du réel sur la pellicule. Il serait ainsi commode d'imaginer une transposition au cinéma d'une conception de l'écriture (prédominante) envisagée comme conservatrice d'une oralité figée sur le papier. C'est, par ailleurs, ce que Pasolini semble considérer, lorsqu'il évoque concevoir la langue écrite de la réalité comme *enregistrement* de la langue (orale) de la réalité. Cependant, il nous semble qu'une fois de plus Pasolini force le trait d'une définition à laquelle il n'adhère pas, de manière à pousser certaines théories jusqu'au bout de leurs incohérences. Son propre travail sur les dialectes et la poésie dialectale témoigne de sa non adhésion à une telle conception de l'écriture et de l'oralité. On remarque en effet que cette acception ne correspond absolument pas au travail littéraire effectué par Pasolini, avant son passage au cinéma et à une théorisation du Septième art. Comme le confirme l'exemple des romans romains, Pasolini n'envisage pas la mimésis langagière comme une simple intégration ni imitation des parlers populaires et des dialectes. Il ne procède pas par « enregistrement » de ces parlés qui seraient retranscrits tels quels sur le papier, et n'a pas non plus recours à une sorte de contrefaçon langagière qui reviendrait à singer un parlé qui n'est pas le sien.

C'est de ce refus d'artifice que naît sa réflexion sur le pastiche et sur le Discours indirect libre. Comme le souligne Paolo Desogus : « La mimésis n'est pas une faculté du mot mais un effet de la composition réalisée en amont par l'écrivain, par sa capacité à réinventer la langue et à en faire une matière littéraire⁵¹⁷. ». En somme, l'activité d'écriture induit une subjectivation, c'est-à-dire une activité du sujet, opérant une recomposition, par le langage, des éléments du réel sélectionnés. À la suite de ses réflexions sur la mimésis dantesque, Pasolini développe une pensée du dialecte comme « anti-dialecte » : le dialecte se doit de repousser ses propres limites pour acquérir sa propre autonomie littéraire⁵¹⁸. Loin d'exalter une image fantasmatique et idéalisée de la poésie orale et

517 DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, 2018, p. 45.

518 C'est précisément ce qui constitue son désaccord avec les partisans du zoruttisme. Sur ce point, voir DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions

dialectale, ou de faire du texte un conservatoire d'une parole déposée et embaumée dans de l'encre, Pasolini revendique une activité littéraire supposant un continu réciproque entre un parlé prélevé dans le réel et la recherche langagière de l'écrivain. Il n'envisage donc pas l'oralité comme la préexistence d'une parole originelle que l'écriture, outil technique d'un certain modernisme, permettrait de recueillir et de conserver. Avant même le glissement vers le cinéma, sa pensée de l'écriture est fondée sur un processus dynamique reliant la subjectivation de l'auteur et le réel. Et, plus encore, Pasolini ne conçoit pas l'écriture par opposition à l'oralité. Bien au contraire, le continu, sans cesse réactualisé, qu'il instaure entre ces deux pôles est posé comme source fertile de ses réflexions. Avant d'arriver à une théorie de la réalité comme langue, le rapport le plus direct au réel que le poète peut envisager est à travers la langue (ou plutôt *les* langues) prélevée dans la réalité. Ainsi, le lien entre oralité et réalité prévaut sur une conception arcadique de l'oralité définie par sa « pureté » langagière.

Pasolini ne semble donc pas s'inscrire dans une conception métaphysique de l'oralité, laquelle se trouve renforcée par la théorie saussurienne du signe. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, dans *Le texte divisé*⁵¹⁹, revient sur la responsabilité, imputée à Saussure et à sa théorie du signe, d'une exclusion de l'écriture de l'entreprise sémiologique du linguiste suisse. Elle se fonde sur la critique faite par Derrida, selon lequel Saussure n'envisagerait l'écriture que comme une simple transcription du langage parlé, faisant du signe le support de la voix et annexant ainsi l'écriture au langage. Cette acception exclurait d'emblée l'écriture d'un système linguistique alors clôt sur lui-même et associant le signe au son. La distinction, établie par Saussure, entre signifiant et signifié est perçue par Derrida comme une manière de les solidariser pleinement. Et le signifiant étant aligné à des caractéristiques acoustiques, l'activité de signification est ainsi centrée sur celle de la production vocale. Ainsi, l'écriture est perçue comme seconde, « la coprésence du sens et du son garantit en fait l'antériorité du premier – qui relève de l'intelligible – sur le second, qui appartient au sensible⁵²⁰ ». Cette répartition de la signification entre un signifiant et un signifié se ferait donc toujours au profit du signifié, d'une primauté du sens articulée au triomphe de l'origine. La liaison indéfectible du sens et du son renforcerait une conception linéaire du langage par l'instauration d'un « enchaînement continu irréversible, additionnel, parce que unidimensionnel des significations⁵²¹ ». L'écriture alphabétique en ressortirait diminuée et instrumentalisée.

À cette conception du langage et de l'écriture, Derrida oppose une définition fondée sur une critique du signe et des théories linguistiques structurales. Il propose de ne plus aborder l'écriture

Mimésis, 2018, pp. 42-54.

519 ROPARS-WUILLEMIER Marie-Claire, *Le texte divisé*, P.U.F., Paris, 1981.

520 *Ibid.*, p. 21.

521 *Ibid.*, p. 21.

comme un élément second aligné sur la voix, et de basculer d'une conception linéaire et temporelle du langage, privilégiant les composantes sonores, à une dimension visuelle et spatiale. Il s'agit pour lui de revaloriser les potentialités figuratives permises par l'écriture, non pas comme simple figuration de la langue, mais comme réhabilitation de la matérialité de l'écriture. Le démantèlement du sens, de son primat et de la linéarisation phonique et temporelle qu'il suppose, se prépare ainsi à travers la mise en évidence de l'aspect figuratif de l'écriture et, par là, de la spatialisation du langage. La notion de *trace* devient ainsi centrale dans sa réflexion. Considérée comme « originaire », elle désamorce toute velléité de quête de l'origine dès lors qu'elle se trouve articulée à d'autres traces. La primauté de l'une sur l'autre est alors impossible et la source originelle n'a plus d'assise. La trace est « l'origine absolue du sens en général, ce qui revient à dire qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général⁵²² ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier souligne les potentialités de mise en évidence, par la notion d'écriture, de la « présence-absence⁵²³ » que constitue le signe. Cette expression employée dans le but de souligner l'instabilité du processus signifiant, nous apparaît également comme le symptôme d'une tendance à la négativité, propre à cette communauté de pensée et à la conception de la modernité qui sous-tend les travaux de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier⁵²⁴. La visée de cette revendication de l'espacement des traces rejoint bien sûr le primat d'une activité dialectique, s'opposant à une conception presque platonicienne du langage. La notion d'écriture, ainsi définie, remet en jeu une dynamique d'articulation et de différence et promeut une constitution du sens par ce mouvement incessant, assignant le signe à « sa définition de pure trace différentielle⁵²⁵ ». La signification émerge de la tension sans cesse réactualisée des éléments mobilisés et spatialisés.

Mais cette conception de l'écriture ambitionne également l'effacement progressif du sujet, dont témoigne l'attaque directe portée à la voix, à la faveur de la vue. La notion d'écriture, telle que revendiquée par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, sur la base des travaux de Derrida (et d'Eisenstein), suppose une négativité, du langage et du sujet, qui ressort notamment de la confrontation qu'elle dresse entre Derrida et Benveniste. Si elle réunit leurs démarches autour d'une ambition commune de démantèlement du primat du signe et de la linéarité du langage (pris comme « addition d'unités⁵²⁶ ») qu'il implique, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier souligne les différences de leurs postulats. Ainsi, Benveniste revendique la notion de *discours*, supposant un acte de langage

522 DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967, cité dans ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Le texte divisé*, P.U.F., Paris, 1981, p. 23.

523 ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Le texte divisé*, P.U.F., Paris, 1981, p. 23.

524 Nombre de ses recherches portent, notamment sur le Nouveau roman et les collaborations cinématographiques de certains de ses auteurs.

525 *Ibid.*, p. 23.

526 *Ibid.*, p. 26.

et une prise en charge de la signification par un énonciateur. Le fonctionnement bi-univoque du signe est ainsi désamorcé par la valorisation de la dimension sémantique de la signifiante, qui réintroduit le sujet du discours. Benveniste déploie un peu plus l'importance que commençait à accorder la notion saussurienne de « parole » au sujet⁵²⁷, en poussant le raisonnement de la « situation de parole » jusqu'à une primauté du sujet dans la constitution du sens. Bien que structuraliste de son état, Benveniste développe une conception du langage comme activité signifiante du sujet. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier souligne l'effacement du sujet qu'implique la notion d'écriture telle que définie par Derrida, mais elle émet même l'hypothèse selon laquelle la notion benvenistienne de discours conduirait en fait, contre toute attente, à la même finalité :

Si, selon Derrida, « l'espace comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet », la généralisation de l'intervention discursive pourrait bien aboutir chez Benveniste à des effets comparables d'effacement, voire d'éradication du sujet. Là encore, l'article reste silencieux⁵²⁸.

Attribuant la même négativité aux deux auteurs, cette hypothèse est tout à fait symptomatique de la variété des héritages revendiquant, à partir des années 1980, le dépassement du structuralisme. Cette deuxième moitié des années 1960 semble présenter une convergence de publications structuralistes et linguistiques⁵²⁹, mais on constate que commencent également à poindre des travaux critiques qui nourriront la tentative de sortie de cette conception dominante du langage. Il n'est pas anodin de constater la presque simultanéité de publication des travaux de Derrida, Benveniste et Pasolini⁵³⁰, se rejoignant justement autour de la question du langage et de l'écriture. Mais pour mieux percevoir les enjeux de chaque proposition, il est intéressant de se pencher sur leur héritage, quinze ans plus tard. On ne peut s'empêcher de remarquer une même convergence temporelle des publications du *Texte divisé : essai sur l'écriture filmique* de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1981) et de *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, de Meschonnic (1982). À la différence que le dépassement du structuralisme passe par une réaffirmation du sujet, dans la critique du rythme (c'est-à-dire par la revendication d'un certain héritage de Benveniste). Tandis que la démarche scripturale de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier tend vers une modernité

527 Saussure n'évoque pas la notion de *sujet* en ces termes, il parle davantage d'*individu*, mais pose les bases qui permettront à Benveniste de développer une subjectivation du discours, à travers la question de l'énonciation.

528 *Ibid.*, p. 27.

529 Sur la confluence de publications et de recherches structuralistes entre les années 1965 et 1967, voir l'article de Georges-Jean PINAULT, « Benveniste et l'invention du discours » : Georges-Jean Pinault, « Benveniste et l'invention du discours », dans *Fabula-LhT*, n° 11, « 1966, annus mirabilis », dir. Antoine Compagnon, décembre 2013, URL : <http://www.fabula.org/lht/11/pinault.html>, page consultée le 06 juin 2023. DOI : 10.58282/lht.715

530 *De la Grammatologie* est publié en 1967, tandis que le tome I des *Problèmes de linguistique générale* est publié en 1966. Les textes de Pasolini, rassemblés dans *Empirismo eretico*, sont quant à eux, pour la plupart, écrits entre 1964 et 1971.

induisant l'effacement du sujet et du signe, pris dans une négativité du langage généralisée. Si Marie-Claire Ropars-Wuilleumier fait de la notion de *montage* le fondement de son hypothèse d'une « écriture filmique », le rythme semble, de son côté, dans son acception meschonnicienne, reprendre à son compte la notion de *discours* et déployer ainsi une pensée du langage fondée sur le continu du sujet, sur son empirisme, mais également sur un continu entre l'oralité et l'écriture.

Dans ce contexte, lorsque Pasolini assimile le cinéma à la « parole », et fait de ce postulat un argument de l'appartenance du Septième art à la catégorie de la *langue*, on ne peut que s'interroger sur le sens réel accordé par le poète au terme de « parole » :

Certes, si on considère le cinéma comme une « parole » indifférenciée, sans les complexités des « paroles » réelles, jargons spécifiques, dialectes, langues techniques, langues littéraires, avec leurs sous-espèces formées par exemple par les langues de la prose ou de la poésie, etc., il est alors malaisé de distinguer cette « parole » d'une « langue » au moins potentielle⁵³¹.

À lire ces lignes, et après avoir analysé la place centrale qu'occupe la notion de *sujet* dans sa conception du langage, on serait tentés de supposer que le terme de « parole » recouperait plutôt pour lui celui de « discours ». C'est-à-dire qu'il induirait, par la mobilisation d'un terme raccrochant le langage à la voix et l'inscrivant ainsi dans une forte corporalité, l'idée d'une énonciation indissociable de son sujet et résolument historicisée. En effet, Pasolini souligne à plusieurs reprises l'importance de la « situation d'énonciation » : « [...] on fait abstraction de la “successivité syntaxique”, c'est-à-dire du fait que mots et plans se disposent dans le temps non seulement un par un, mais aussi et surtout dans des contextes où ils trouvent un sens : et cela vaut surtout pour le cinéma⁵³². ». Le langage apparaît ainsi sous-tendu par la notion de discours, *incorporant* ainsi le sujet dans son activité de signification. Mais le recours au terme de « parole » supposerait surtout l'hypothèse d'une conception du langage cinématographique affirmant le continu entre « oralité » et « écriture ».

Pour approfondir cette hypothèse, il convient de rappeler que la conception pasolinienne de l'oralité suppose, de même que dans la théorie du rythme meschonnicienne, une distinction entre le « parlé » et l'« oralité ». Cécile Sorin, citant les travaux de Silvestra Mariniello, fait état des

531 « La langue écrite de la réalité », in PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullbergp. 64.

532 « La théorie des raccords », in PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg, p. 143.

recherches poussées de Pasolini sur la question du « langage oral⁵³³ ». Ses lectures sont nombreuses et diverses, et son travail mené lors de ses premières publications d'anthologies témoignent de l'intérêt porté par le poète à cette question. Il apparaît que Pasolini est sensibilisé très tôt aux nombreux échanges entre écriture et oralité, excluant la possibilité qu'il les envisage comme deux pôles significativement distincts. De même que l'usage qu'il fait de toutes les catégories qu'il oppose artificiellement pour mieux les *réfléchir*, sa théorisation du cinéma comme « langue écrite de la réalité » témoigne d'une similaire confrontation, typique de sa manière d'envisager le continu dans le langage. Lorsque Pasolini compare le film, entendu comme écriture de langue de la réalité, à la retranscription littéraire d'une langue orale, il induit par là le caractère « oral » de la langue de la réalité. Mais cette dénomination revient à envisager le langage comme une oralité. C'est-à-dire que, dans son raisonnement, l'oralité du réel recoupe à la fois le langage parlé et tous les autres éléments signifiants du corps et de la réalité. En témoigne son texte sur « Le cinéma et la langue orale⁵³⁴ » qui rappelle l'importance de la considération de la langue parlée par rapport à la langue de la réalité mobilisée par le film.

Sa définition de la langue de la réalité constitue une manière d'envisager le langage comme une composition d'éléments hétérogènes recoupant un langage parlé, une gestualité, une corporalité, une expressivité du visage et des mains⁵³⁵. En somme, une articulation de composantes visuelles et sonores. De là découle la considération d'un signe « icono-vivant » et la pensée du cinéma comme un art « audio-visuel ». Le langage cinématographique est ainsi envisagé comme une articulation entre le son et l'image, dans une visée d'écriture. Ce que Derrida sépare dans un souci de revendication de la primauté de l'écriture sur la voix est réuni dans la conception pasolinienne de l'écriture, qui est en fait une réconciliation du visuel et de l'auditif, de l'oralité et de l'écriture. Dans ses entretiens avec Jean Duflot, Pasolini évoque ainsi la notion d'écriture (sous la question de l'invention de l'écriture) comme un élément de « révélation » de la langue :

533 SORIN Cécile, *Pasolini, pastiche et mélange*, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, pp. 19-20 : « D'un côté, Pasolini serait influencé par la linguistique saussurienne et considérerait que le langage ordonne la pensée. D'un autre il serait en phase avec les réflexions qui lui sont contemporaines sur la relation entre culture orale et écrite notamment *La Galaxie Gutenberg* de McLuhan et plus particulièrement *Preface to Plato* d'Havelock. Cet ouvrage retrace l'histoire de l'écriture et de la transmission du savoir dans la Grèce antique et éclaire sous un jour inédit les origines orales de la culture occidentale ainsi que des notions telles que la mimésis. Pasolini puiserait chez Gramsci la conviction qu'il existe une relation étroite entre le langage et l'idéologie. »

534 PASOLINI Pier Paolo, *Emipirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000.

535 Dans *Peuples exposés, peuples figurants*, Georges Didi-huberman souligne justement l'importance de cette articulation de la parole et du geste dans la conception pasolinienne du langage : « On comprend aisément, à lire ces lignes, que l'élément dialectal ne va jamais, pour Pasolini, sans l'élément gestuel, de même qu'il n'y a jamais de parole sans un corps – une bouche, un visage, des mains aussi, le corps tout entier – pour la prononcer, la porter, l'exposer à autrui. ». Didi-Huberman, par cette articulation du corps et du langage sous-entend également la constitution d'un sujet par son activité signifiante, et la circulation de cette subjectivation, d'un sujet à un autre.

Le cinéma comme langue écrite de la réalité a probablement (et cela apparaîtra dans les années qui viennent) la même importance révolutionnaire que l'invention de l'« écriture ». Celle-ci a « révélé » à l'homme ce qu'est sa langue orale, avant tout. Ce fut, certainement le premier bond en avant de la nouvelle conscience culturelle de l'homme née de l'invention de l'alphabet : la conscience de la langue orale ou de la langue tout court⁵³⁶.

On comprend, à la lecture de cet extrait, que les porosités entre oralité et écriture sont apparemment envisagées comme constitutives du langage et comme définissant le langage. La « révélation » que constituerait l'invention de l'écriture constitue principalement la possibilité d'introduction d'un élément hétérogène permettant l'activité dynamique du langage. Et l'assimilation de la « langue orale » à la « langue tout court » induit le glissement vers une oralité comprenant l'ensemble du langage, même dans son acception « écrite ». Ces circulations dynamiques entre oralité et écriture, dont la conception d'une langue écrite de la réalité incorporant le paramètre visuel constitue un aboutissement théorique, sont en réalité déjà en germe dans la poésie de Pasolini. Dans « Il canto popolare⁵³⁷ », poème de 1952-1953, issu de son recueil *Les Cendres de Gramsci*, l'orchestration d'une multiplicité de voix se déploie sur ce principe de mélange des hétérogénéités qui traverse toute l'œuvre de Pasolini. La voix, tant décriée par Derrida, se constitue ici comme procédé de subjectivation articulé à une forte corporéité. Elle intervient sur la base d'une circulation des sujets, c'est-à-dire d'un passage de voix. En effet, « Il canto popolare » se présente comme un chant populaire pour plusieurs voix. La mise en présence de ces voix épouse le procédé d'oxymore dialectique si cher à Pasolini et qui se manifeste ici dans une conception du peuple qui serait à la fois une entité soudée dans son unité, et une multiplicité essaimée.

Cette multitude, annoncée dès la première strophe, se répand « dans des bidonvilles, des quartiers, avec des jeunes gens⁵³⁸ », et se poursuit dans l'écho qui clôt les strophes 6, 7 et 8. En effet, ces trois strophes contiennent des chants intégrés au poème⁵³⁹ et, aux diverses voix qui les clament successivement répond une même occurrence réitérée et opposant une seule unité : « Et le peuple chante⁵⁴⁰ ! ». Cette répétition crée un passage reliant l'ensemble de ces chants, du IX^{ème} siècle à l'enfant du peuple qui aujourd'hui chante et qui est interpellé dans la strophe 9. Elle forme un continu dans lequel la répétition de ces voix tisse le fil conducteur de temporalités hétérogènes. La

536 DUFLLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Éd. Pierre Belfond, 1970, p. 136.

537 *Le Ceneri di Gramsci*, Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milan, 1957, pp. 13-16.

538 Nous traduisons les extraits mentionnés du poème étudié : « in borghi, in rioni, con gioventù », strophe 1, p. 13.

539 « Adalbertos komis kurtis ! Les petits garçons d'Ivrée crient, et dans les vallons de Toscane, avec des cris de jeunes hirondelles : Hor atorno fratt Helya ! » : les enfants reprennent les paroles d'un chant satirique du IX^{ème} - X^{ème} siècle ; « Hor atorno fratt Helya » est extrait d'une Chronique de 1240. Dans la strophe 7 c'est le manœuvre qui chante « Dovand'a stà jersera », et à la strophe 8 le bourgeois apprend le « Ça ira », « l'Hymne de l'Arbre de la Liberté » et le journalier chante « Guagliune 'e malavita ».

540 « E il popolo canta. », strophes 6, 7 et 8, pp. 14-15.

diversité des espaces convoqués est articulée à celle des époques rappelées. Et c'est alors la répétition même qui est passage : les jeunes gens répètent ce qui fut, de génération en génération, ils se font « nouveaux pour le vieux chant – pour répéter avec innocence ce qui fut⁵⁴¹. ». Cette reprise noue un lien avec le passé « qui est notre privilège⁵⁴² », entre les « multitudes de peuples qui se mettent à chanter⁵⁴³ » et « notre mouvement⁵⁴⁴ » qui est récupéré dès les origines chrétiennes. La longue chaîne de reprises est ainsi traversée d'une tension entre l'unique et le multiple, mais également entre le même et le dissemblable, entre l'ancien et le nouveau : « Le soir même, plus de torches mais des globes de lumière, et la périphérie ne semble pas différente, et les garçons ne semblent pas différents⁵⁴⁵ ».

Ces mises en tension de l'identique et de l'altérité (rappelant la dichotomie précédente du peuple et de sa multitude), du passé et du présent, du changement et de l'immuable, ce long mouvement conduit l'ensemble du texte à l'enfant du peuple dont la voix (par sa « nouvelle chansonnette⁵⁴⁶ ») soulève « une imminente révolte⁵⁴⁷ ». Le mouvement composite des voix s'ouvre sur l'image de l'enfant qui est présenté « sur la rive misérable de l'Aniene⁵⁴⁸ », « au milieu de taudis et de grattaciels ignorants⁵⁴⁹ », c'est-à-dire dans une mise en scène dont le contraste entre la beauté de l'inconscience et de la « force [du] bonheur⁵⁵⁰ » du personnage tranche avec la laideur de son environnement (lui-même tendu entre l'ancien et le moderne). Au cœur de l'horreur décrite se loge la chansonnette de l'enfant qui exalte « l'ancienne, la joyeuse légèreté des simples⁵⁵¹ » par quoi passe la révolte. Cette mise en tension, proche de la charogne baudelairienne⁵⁵², aiguille le lecteur vers la nature de cette révolte, qui est une sorte de « conscience⁵⁵³ » historique sur quoi repose la modernité du peuple. La répétition du passé au présent (caractérisée par un mouvement d'assemblage) est ce qui fait la modernité du peuple (strophe 1), car elle détermine ainsi son actualité, une présence au présent qui fonde l'historicité du sujet : « ce chant Il se répète, fidèle à

541 « sempre nuove – nuove al vecchio canto – / a ripetere ingenuo quello che fu. », strophe 1, p. 13.

542 « ch'è nostro privilegio », strophe 5, p. 14.

543 « altre fiumane / di popolo ecco cantare », strophe 5, p. 14.

544 « è il nostro moto fin dalle cristiane / origini », strophe 5, p. 14.

545 « Nelle sere non più torce ma gobi / di luce, e la periferia non pare / altra, non altri i ragazzi nuovi... », strophe 5, p. 14.

546 « la nuova canzonetta », strophe 9, p. 15.

547 « imminente riscossa », strophe 9, p. 15.

548 « sulla misera riva / dell'Aniene », strophe 9, p. 15.

549 « in mezzo a ignari / tuguri e grattacieli » strophe 9, p. 15.

550 « la forza della tua felicità », strophe 10, p. 16.

551 « l'antica, la festiva / leggerezza dei semplici. », strophe 9, p. 15.

552 Je pense ici aux analyses communément répandues qui soulignent dans ce poème de Baudelaire (« Une charogne », extrait des *Fleurs du mal*) la démarche du poète qui cherche à faire émerger la beauté de l'horreur du spectacle auquel il assiste. Mais on retrouve également dans le poème de Pasolini ce mélange entre le « haut » et le « bas », le vulgaire et le sublime, retenu de ses lectures de Dante.

553 Ce terme est évidemment à ne pas prendre comme tel au vu des considérations gramsciennes sur la « conscience » populaire. Mais Pasolini soutient probablement ici l'idée d'une conscience historique « inconsciente » du peuple.

lui-même⁵⁵⁴ » et le peuple qui se répète (dans la première strophe) est le seul à avoir un sentiment véritable du temps⁵⁵⁵. Le poème s'ouvre sur cette urgence du présent : « Soudain, l'année 1952 passe sur l'Italie⁵⁵⁶ » et le peuple « jamais arraché au temps [...] n'est pas ébloui par la modernité, bien que toujours ce soit lui le plus moderne⁵⁵⁷ ». Car il est celui qui « ne participe à l'histoire que par la parole orale et qui vit pur, pas au-delà de la génération dans laquelle la présence de la vie s'impose impérativement⁵⁵⁸ ».

Le mode de présence (et d'inconscience comme le dit la dernière strophe) du peuple à l'histoire est caractérisé par son rapport au temps et au langage. L'évocation de la « parole orale » est aussi une façon d'intégrer un passage de voix fondé sur un principe de reprise. Le motif de la chanson, reprise par le « peuple » en 1952, suppose une activité de circulation du sujet-poème. C'est-à-dire que le lien social ainsi que l'identité, individuelle et collective tout à la fois, se constituent par la subjectivation à travers le langage. Le poème se déploie dans sa puissance de lien social permise par son oralité. Le « peuple » apparaît, se représente, par ces passages de la voix, tendue entre le son et le langage par le sujet. L'apostrophe à l'enfant du peuple dit : « Dans ton inconscience est la conscience que l'Histoire veut en toi⁵⁵⁹ » et que l'Homme doit donner « à la lumière d'un temps qui commence la lumière de celui qui est ce qu'il ne sait pas⁵⁶⁰ ». C'est un mode d'existence au monde qui est ici éclairé par le son, dans un continu avec le langage. Quant à la mention précédente de la parole orale⁵⁶¹, elle ancre ce fonctionnement du sujet dans le langage. Ainsi se nouent autour de la modernité le rythme et le sujet. Le sujet dont le mode d'existence n'est plus dissocié du langage. Le poème se clôt sur l'enfant du peuple qui chante. Mais son chant apparaît davantage comme un rayonnement (celui d'une luciole peut-être), celui d'une existence sans cesse recommencée. Ce chant, vieux et nouveau à la fois, est une forme-sujet qui englobe tout le poème. Elle est construite dans le texte à travers ces répétitions dont la rondeur du retour perpétuel et résonnant en fait un bourdonnement (renforcé par les sonorités nasales particulièrement présentes dans les strophes 6, 7 et 8) : le texte fourmille de la multiplicité des voix et circule, roule en un bruissement qui résonne dans ce fragment répété aux strophes 6, 7 et 8 : « Et le peuple chante⁵⁶² ». Ce chant est proche d'un mode d'apparaître, de l'être luciole dont Pasolini déplorera la perte quelques années plus tard⁵⁶³ :

554 « quel canto. Si ripete uguale. », strophe 5, p. 14.

555 « solo il popolo ne ha un sentimento / vero : mai tolto al tempo, non l'abbaglia / la modernità », strophe 1, p. 13.

556 « Improvviso il mille novecento / cinquanta due passa sull'Italia : », strophe 1, p. 13.

557 « [...] mai tolto al tempo, non l'abbaglia / la modernità, benché sempre il più / moderno sia esso, il popolo », strophe 1, p. 13.

558 « [...] chi è partecipe alla storia / solo per orle, magica esperienza ; / e vive puro, non oltre la memoria / della generazione in cui presenza / della vita è la sua vita perentoria. », strophe 3, pp. 13-14.

559 « Nella tua inconscienza è la coscienza / che in te la storia vuole », strophe 10, p. 15.

560 « [...] alla luce di un tempo che inizia / la luce di chi è ciò che non sa. », strophe 10, p. 16.

561 « [...] partecipe alla storia / solo per orale, magica esperienza », strophe 3, p. 13.

562 « [...] E il popolo canta. », strophe 6, 7 et 8, pp. 14-15.

563 Voir PASOLINI Pier Paolo, « L'article des lucioles », in *Écrits corsaires*, Flammarion, Paris, 1976.

c'est un rayonnement populaire correspondant plus largement à un mode de subjectivation. La deuxième strophe est particulièrement révélatrice de ce bourdonnement et de sa constitution en un système linguistique : « dans les vitrines des chefs-lieux les nouvelles couleurs des toiles, les nouveaux vêtements, comme dans les brasiers limpides disent combien aujourd'hui se renouvelle le monde⁵⁶⁴ ». Les choses de ce monde « disent » le monde et son renouvellement incessant. Elles signifient, par une parole qui consiste dans leur mode d'apparition, par un chant qui est langage et présence corporelle, le monde dont elles font partie. Il n'y a plus d'écart entre la vie, le monde et le langage, plus de distinction entre une activité langagière et un sujet : tout est réuni en un *discours*. C'est un rayonnement⁵⁶⁵, un bourdonnement du réel qui constitue ce chant populaire. Le « sfogare » du monde.

Ces passages de voix participent de l'élaboration d'une forme-sujet qui constitue le poème, en mettant en évidence ce que Meschonnic aurait appelé « mouvement d'un sujet dans son langage », et qui est ici formulé comme bourdonnement ou rayonnement. Pour les liens que la voix établit entre le corps et le langage, cette théorie du langage de la réalité induisant une fusion entre la voix et le mode d'apparition, pose déjà l'idée d'un continu entre visuel (ou image) et oralité, au sein même du langage. L'« aventure historique du sujet⁵⁶⁶ » résonne dans le poème et fait vibrer ces voix en passage. On constate donc à quel point la composante sonore et la composante visuelle sont solidaires de l'activité de signification du langage de la réalité. Le recours à la voix, avant même les expérimentations menées dans *La Rage* autour de la voix-off dédoublée, participe de ce continu entre le son, le sujet (dans toute sa corporalité) et le langage. La multiplicité des subjectivités, non seulement induisent une subjectivation par passages de voix, mais constituent également un tissu de signification hétérogène. Ces subjectivités se représentent par émission vocale, c'est-à-dire qu'elles font de la voix de leur chant (un et pluriel à la fois) l'activité de signification qui les rend visibles. Le « peuple » se constitue alors par cette activité de langage, commune et singulière, passant par des corps particuliers et collectifs. La voix réconcilie ainsi la signification et l'apparition, mais également la subjectivité et la subjectivation. Elle conduit à la constitution d'un sujet du « peuple » par le langage. Vu, lu et entendu.

564 « [...] nelle vetrine dei capoluoghi / i nuovi colori delle tele, i nuovi / vestiti come in limpidi roghi / dicono quanto oggi si rinnovi / il mondo, che diverse gioie sfoghi... », strophe 2, p. 13.

565 La lumière est également très importante dans le poème et souligne cette idée de « mode d'apparition ». Car c'est ce « premier doux soleil de l'année » qui rend visible, allume, les images du monde qui le font « exploser[r] de joies nouvelles ». De plus cette idée de rayonnement rappelle l'être-luciole que Pasolini formulera ainsi plus tard dans le fameux article sur la disparition des lucioles. Sur cette question, voir notamment : CURNIER Jean-Paul, « La disparition des lucioles », *Lignes*, 2005/3 (n° 18), p. 63-80. DOI : 10.3917/lignes.018.0063. URL : <https://www.cairn.info/revue-lignes-2005-3-page-63.htm>

566 *Ibid.*, p. 35.

Le langage, tel que conçu par Pasolini, dépasse ainsi l'opposition entre oralité et écriture, de même que celle confrontant figuration et énonciation. La notion de rythme, constitutive de cette acception du langage, apparaît comme l'élément fondamental permettant ces passages de notions et l'établissement d'un continu. Henri Meschonnic rappelle l'importance cruciale de cette notion pour l'élaboration d'une histoire de l'oralité, débordant les approches sociologiques et rhétoriques de l'oralité, par une approche anthropologique et poétique. C'est précisément parce que le théoricien du rythme a consacré une grande partie de sa réflexion à la Bible (et à la traduction du texte biblique⁵⁶⁷), qu'il est sensible aux passages entre écriture et oralité. Son analyse de la Bible hébraïque souligne les marques d'oralité qui en pétrissent l'écriture, ainsi que le primat de la lecture (Mikra) sur l'écriture. Elle met ainsi en évidence la socialité induite par l'oralité, c'est-à-dire les procédés de subjectivation activées par le discours comme circulation des subjectivités. Les résonances avec le poème de Pasolini sont passablement bruyantes, dans cette pensée d'un passage des corps collectifs par la voix, sur la base d'une activité langagière. Mais la conception meschonnicienne de l'oralité, nourrie par la notion de rythme, fait écho à celle de Pasolini en ce qu'elle réconcilie également les paramètres visuels et sonores dans le langage. Meschonnic pose ainsi la question de ce qui est *entendu* par « communication non verbale », pour parvenir à une définition de l'oralité qui ne soit pas envisagée par la négative face à son opposé supposé :

Le geste et la voix sont intégrés à un ensemble plus synthétique encore, dans l'étude dite de la communication non verbale. Il ne s'agit plus seulement du langage des gestes, ou par gestes. Mais du langage comme « système de communication hétérogène, à la fois verbal et corporel », incluant « contacts cutanés, caresses, chaleur, mouvements, odeurs, mimiques, émissions sonores, etc. ». C'est pourquoi Jacques Cosnier critique l'expression de langage du corps opposée au langage verbal : « Tout le langage avec ses énoncés verbaux et / ou corporels est un « langage du corps », car le processus énonciatif est toujours une affaire corporelle ». Comme il critique la notion de communication non verbale, parce qu'elle est négative. Il ne sépare pas le visuel et le cinétique. Ainsi le rythme est dans le signe, et hors du signe. Pour cette « mimogestualité » on a inventé une notation graphique codée. Parlant d'une « gestique de l'énonciation », Cosnier voit dans le geste par rapport au langage « ni auxiliaire, ni un dérivé mais un associé qui lui est étroitement intriqué pour former le langage naturel ainsi composé de trois sous-systèmes majeurs : le verbal, le vocal, le gestuel⁵⁶⁸. ».

Dans cette acception, le langage n'est plus tendu entre verbal et non verbal, écriture et oralité, littéraire et non littéraire. Il est une composition dynamique et bigarrée, mobilisant tous les éléments

567 La notion de rythme est d'ailleurs centrale dans les théories meschonnicennes de la traduction (notamment de la traduction de la Bible).

568 MESCHONNIC Henri, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985, pp. 131-132.

de signification du corps du sujet. Le geste, ou l'ensemble de l'implication corporelle visuelle, s'articule ainsi au verbal dans l'oralité. Au-delà des oppositions traditionnelles, mises à mal par les notions de rythme et d'oralité, il semblerait que ce soit précisément ce « système de communication hétérogène » que Pasolini développe dans sa théorie du langage cinématographique, activité « à la fois verbal(e) et corporel(le) ». Cette implication du corps, dans sa compréhension sociale, historique, de même que subjective, réintroduit la notion de discours et nourrit l'hypothèse d'une assimilation de la notion de « parole » à celle de discours par Pasolini. La solidarité entre oralité et subjectivité, revendiquée par Meschonnic, transparaît tout autant dans la théorisation pasolinienne du cinéma. Et tous deux se rejoignent également autour d'une critique de la polarisation qui oppose verbal et non verbal, littéraire et non littéraire :

Ce n'est pas seulement la linguistique de la phrase et de l'énoncé qui avait rendu sourd à la voix, au corps dans le langage. Une culture, qui coupe fortement entre littérature (ou poésie) savante et littérature (ou poésie) populaire y contribue. La centration métalittéraire d'une tradition poétique qui s'était détournée de l'épopée et du poème long vers une poésie de l'« image » s'est aussi, sans doute, ajoutée, de même que des recherches surtout graphiques, pour renforcer pendant un temps l'opposition duelle entre un modernisme désorienté et l'archaïsme de l'oral. Mais cette notion même a attiré, comme l'art nègre a attiré⁵⁶⁹.

Pasolini envisage certes les mouvements du langage, dans une activité dialectique entre le « haut » et le « bas ». Ce qui ne signifie pas qu'il légitime une distinction hiérarchique entre « littérature (ou poésie) savante et littérature (ou poésie) populaire ». L'écart analysé par Meschonnic entre une tradition poétique de l'épopée et du poème long, et celle d'une poésie de l'« image », est également constaté et critiqué par Pasolini, comme en témoignent ses propos sur les avant-gardes. Les expérimentations de ces dernières autour des procédés de montage entre image et langage, de même que le fantasme d'une modernité retournant au « primitif », n'ont pas convaincu le poète italien. Sa démarche sous-entend une toute autre conception du langage et nécessite donc le développement d'une toute autre activité poétique. Si la tension entre image et langage apparaît centrale dans les problématiques de la modernité poétique, Pasolini répond par l'établissement d'un continu que le langage cinématographique rend possible. Ce continu passe par une reconsidération du système de signification du cinéma à travers la notion d'oralité.

569 *Ibid.*, p. 126.

La notion d'oralité joue un rôle déterminant pour le lien qu'elle constitue entre le sujet, le langage mais également, comme on l'a déjà évoqué, le réel. C'est la recomposition de cette triade, par la technique cinématographique, qui semble permettre, aux yeux (et aux oreilles) de Pasolini, l'élaboration d'une modernité poétique ancrée dans la reprise d'une tradition :

Ou encore : dans la réalité l'arbre n'existe pas. Seulement un poirier, un pommier, un cactus, mais pas l'arbre. De sorte que le cinéma ne pourra pas « reproduire » (écrire) un arbre : seulement un poirier, un pommier, un cactus... Exactement comme dans les langues primitives cunéiformes. En conséquence la langue de cinéma, produit d'une technique déterminant toute une époque humaine, précisément en tant que technique, a peut-être quelque qualité commune avec l'empirisme des primitifs ? [...]

L'écriture perd donc à nouveau, avec le cinéma, sa nature « signique » et recouvre son « archaïque » nature « figurale » ? Quelle relation existe-t-il entre l'empirisme de l'homme des cavernes, dû à certaines nécessités physiques, et l'empirisme de l'homme contemporain, dû à des nécessités technico-productives ? Le signe, avec le cinéma – l'im-signe – retrouve-t-il son archaïque puissance de suggestion eidétique, à travers la violence physique de sa reproduction de la réalité ⁵⁷⁰ ?

Le parallèle établi entre les langues primitives cunéiformes et le cinéma souligne l'appropriation par chaque époque des outils techniques à sa disposition pour réfléchir son temps. Par là, le poète rappelle l'importance de remettre la « vie présente » au cœur de la modernité. L'« empirisme des primitifs » consiste précisément en la manière dont chaque sujet historique s'empare de la réalité de son époque (sans que cela induise une rupture avec d'autres temporalités). La question de la *figuration* rejaillit au contact de l'évocation d'une potentielle « puissance archaïque » de représentation du réel par le cinéma. Cette fulgurance trahit la présence continuellement sous-jacente dans la réflexion pasolinienne de la *figura* dantesque. Georges Didi-Huberman souligne ainsi la tension permanente dans la recherche pasolinienne entre la *figura* dantesque et la notion de *mimèsis* :

Si Pasolini a tant ferraillé avec les travaux sémiologiques de son époque – qu'il lisait, utilisait et détournait en permanence – cherchant dans le cinéma la « langue écrite de la réalité » elle-même ou bien le « signe icono-vivant » de l'espèce humaine⁵⁷¹, c'est qu'il tentait simplement de maintenir *figura* avec *mimèsis*, ou, dit autrement, sa culture poétique traditionnelle, de Dante aux dialectes et à la littérature

570 DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Éd. Pierre Belfond, 1970, p. 137.

571 « Hypothèses de laboratoire (notes en poète pour une linguistique marxiste) », (1965), trad. A. Rocchi Pullberg, *L'expérience hérétique*, pp. 9-38. Id, « Le code des codes » (1970-1971), pp. 254-262. Id, « Res sunt nomina. Le non-verbal comme autre verbalité » (1971), pp. 232-241. - Sur la polémique avec Umberto Eco, cf G. Zigaina, *Hostia*, Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini, Venise, Marsilio, 1995, 223-235. Sur la polémique avec Christian Metz, cf J-M Tixier, « Pour un cinéma de poésie. Pier Paolo Pasolini lecteur de Christian Metz », *Europe*, n°947, 2008, pp. 131-147.

contemporaine, avec les moyens réalistes dont le cinéma sait faire preuve, techniquement depuis Louis Lumière et stylistiquement depuis Roberto Rossellini⁵⁷².

Au-delà de ces tensions dialectiques qui nourrissent la réflexion du poète italien, la notion de rythme réconcilie les oppositions entre visuel et sonore, temps et espace. La critique du rythme remet précisément en cause une distinction entre, d'un côté « l'audition, sens du temps » et, de l'autre, « la vision, sens de l'espace ». Le rythme rétablit ainsi un continu entre la vision et l'audition, à travers son activité de circulation des subjectivations. Si la théorie du signe a voulu séparer le rythme de l'image, la théorie meschonnicienne du rythme les réunit. (une partie de *Critique du rythme* est d'ailleurs consacrée à « l'espace du rythme », où Meschonnic développe une réflexion notamment autour de la question de la ponctuation et de la typographie ; il n'est pas anodin de constater que cette partie succède, dans l'ouvrage, à celle intitulée « le poème et la voix »). La critique du rythme meschonnicienne s'offre ainsi comme clé de compréhension pour analyser la manière dont la théorie pasolinienne du cinéma réconcilie les notions d'oralité et d'image. Mais surtout, ce qui apparaît saisissant dans les rapports qui s'établissent entre ces deux œuvres, c'est qu'elles convergent toutes deux vers un horizon poétique commun. Celui de l'épopée. En effet, Meschonnic conclut son ouvrage consacré au rythme sur cette notion, et en fait la clé-de-voûte, non seulement de l'oralité mais même de la poésie :

Au-delà de sa désignation historique, générique, qui n'est ni simple ni réductible à du simple, la notion d'épopée comporte une solidarité d'origine et de fonctionnement avec l'oralité. Plus peut-être qu'avec la notion de récit. Northrop Frye prend le terme *epos* pour décrire des œuvres dont le mode d'interpellation est oral.

L'épique est un rapport d'intimité avec l'inconnu. C'est pourquoi il semble consister dans certains récits. Mais plus que des voyages, des exploits, ou la grandeur des héros, il est, comme le sens, l'histoire, le rythme, ce qui ne cesse d'échapper à soi et qui, par croisements, échanges, recommencements, mène indéfiniment, comme le passé avec l'avenir, son métissage⁵⁷³.

Les dernières lignes de *Critique du rythme* citées ci-dessus concluent cette « anthropologie du langage » sur une caractérisation de l'épique par son hétérogénéité. Le « métissage » qui le définit rappelle le « rapport d'intimité avec l'inconnu » évoqué en premier lieu. Il s'agit précisément de ce qui fonde un mouvement permanent, et sans cesse reconfiguré, de continu avec l'altérité. Sur cette base se pose la triangulaire du rythme, de la poésie et de l'épique. Le rapport entre la poésie et

572 DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Minuit, 2012, p. 172.

573 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982. pp. 712-713.

l'épique est rétabli à travers la notion d'inconnu. Cette dernière définit l'épique tout autant que la poésie, comme en témoigne la toute dernière phrase de conclusion de l'ouvrage : « [...] la poésie, ne se fait qu'avec l'inconnu⁵⁷⁴. ». La boucle meschonnicienne répond ainsi à l'exclusion, pointée dès le début de son ouvrage, de l'épopée par la modernité occidentale. Elle referme (et ouvre tout en même temps) l'épigraphe d'Ossip Mandelstam, cité au tout début de *Critique du rythme* : « Dans la poésie c'est toujours la guerre⁵⁷⁵ ». Opérant à une réduction de la poésie au lyrisme, réservant le sujet (par la subjectivité) et la forme brève à ce dernier, la modernité fustigée par Meschonnic aurait ainsi tenté d'ensevelir l'idée, défendue par le théoricien, que « *tout poème est fondamentalement épique*⁵⁷⁶ ». Le premier argument évoqué pour défendre ce postulat est la proximité du poème avec le conte et la légende, c'est-à-dire, plus fondamentalement, son rapport intrinsèque au sacré.

Et c'est bien en cela que la démarche poétique pasolinienne ne peut que « s'entendre » avec la définition meschonnicienne de l'oralité et du poème. La théorisation du cinéma par le poète italien, tendue vers la recherche d'une forme poétique moderne, rétablit l'oralité comme forme traditionnelle associant le visuel et le sonore. La modernité s'accomplit par le recourt à un outil « du moderne » permettant à une époque, par les moyens propres à son temps, de retrouver la tradition des pères. C'est ainsi que Pasolini envisage le cinéma comme la possibilité de renouvellement (c'est-à-dire de réappropriation par les fils de la culture des pères) d'une poésie archaïque, fondée sur le lien de l'homme au sacré du réel. L'épopée s'impose alors comme la pratique poétique la plus à même d'actualiser cet ancrage du sujet.

C'est pourquoi l'analyse de *La Rabbia*, essai-poème par lequel Pasolini théorise et réalise sa recherche d'une modernité poétique, conduit cette réflexion à un retour en arrière, à une volte-face vers le premier film du poète. *Accattone*, présenté par son auteur même comme une « épopée populaire », s'offre ainsi pour l'analyse de l'actualisation par Pasolini de cette forme poétique archaïque au cinéma. Il s'agit d'un cas unique dans la cinématographie pasolinienne, dans la mesure où le film suivant ne bénéficie pas d'une telle caractérisation de la part de son auteur (*Mamma Roma* constitue, pour lui, le portrait d'une aspirante bourgeoise et non le récit épique d'un héros populaire) et que, par la suite, le constat de la fin de la culture prolétaire rend impossible pour le poète la réalisation d'œuvres similaires à *Accattone*⁵⁷⁷. Mais dans la mesure où ce dernier s'intègre à

574 *Ibid.*, p. 715.

575 MANDELSTAM Ossip, in « Remarques sur la poésie » (1923), dans *Collected Works, Sobranie sočinenij* en 3 vol., New York, Inter-Language Literary Associates, 1966-1969, t.2, p. 302, cité par Henri Meschonnic, in MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 9.

576 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 88.

577 Voir « Mon *Accattone* à la télévision après le génocide », in PASOLINI Pier Paolo, *Lettres luthériennes*, Seuil, 2000.

cette recherche dans le cadre d'une réflexion sur la modernité poétique, il apparaît intéressant de comparer ce cas à celui d'une autre épopée populaire filmique, également liée à une démarche de modernité poétique. La question de l'actualisation de ce genre poétique au cinéma est évidemment vaste et ne constitue pas ici le sujet de notre propos⁵⁷⁸. Il ne s'agit donc pas ici d'explorer les potentialités cinématographiques de l'épopée⁵⁷⁹ mais de se pencher sur les trois axes principaux de la conception pasolinienne de l'*épos*. La dimension héroïque, la notion de « populaire » et le potentiel de sacralité constituent la triade *sine qua non*, caractéristique pour le poète de l'épopée. C'est donc sur ces éléments que l'analyse se concentrera pour comparer le film de Pasolini à celui de Théo Angelopoulos. Presque vingt ans plus tard, *Alexandre le Grand* se présente comme une épopée agencée par les mêmes composantes mais dans le cadre d'une conception de la modernité poétique bien différente. Le film se positionne à un moment crucial de la filmographie d'Angelopoulos : il s'agit de l'une de ses rares œuvres à ne pas être intégrée à une trilogie ; elle se positionne à la jointure de la première trilogie (celle dite de l'« Histoire ») et de la deuxième (celle dite du « Silence »), c'est-à-dire qu'elle clôt la période considérée comme « épique » et prépare la venue d'une phase plus « existentielle », caractérisée par la disparition du langage et le recentrement vers des personnages plus individualisés. En outre, *Alexandre le Grand* se pose comme le dernier film avant *Voyage à Cythère*, tournant décisif dans l'œuvre d'Angelopoulos. C'est au cœur de cette interface pivotante que se condensent les enjeux esthétiques qui se déploieront dans le reste de la filmographie du réalisateur grec⁵⁸⁰. Ainsi, l'articulation entre épopée et modernité poétique sous-tend les deux œuvres, bien qu'elle les conduise à des orientations divergentes. C'est précisément à cette constellation de composantes qu'est consacrée cette dernière partie de notre réflexion.

578 Sur ce point, voir notamment l'article de Norris J. Lacy, « Épopée et cinéma », disponible en ligne : <file:///C:/Users/Aur%C3%A9lien/Downloads/13886-Article%20Text-36086-1-10-20150313.pdf>. On remarque que l'auteur s'attache principalement au cas des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires considérées comme « épiques ».

579 Sur les évolutions de l'épopée en poésie, voir notamment COMBE Dominique, « De l'épopée au « Poème » », *Le Genre humain*, 2008/1 (N° 47), p. 181-189. DOI : 10.3917/lgh.047.0181. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2008-1-page-181.htm>

580 Voir ROLLET Sylvie, *Voyage à Cythère : la poétique de la mémoire d'Angelopoulos*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2003.

Conclusion suspendue

L'humanisme de Pasolini, hérité notamment de la peinture du *Trecento*, est aussi central que son fétichisme de la réalité, auquel il apparaît profondément lié. La sacralité qui touche tant le poète est aussi bien celle de la réalité que de l'humain, c'est-à-dire du sujet. Et Pasolini faisant du langage le cœur de la constitution de l'humanité du sujet, l'assimilation de la haine du langage à la haine de l'humain s'impose d'elle-même. Tous deux sont si constitutifs l'un de l'autre que le premier langage de l'humain est défini par le poète comme celui de son action dans la réalité. Le poète italien, par cette hypothèse, renforce le continu qu'il défend entre le langage, le sujet et la réalité, mais également entre le corps et le langage, qu'il pose en derniers bastions de la sacralité du sujet.

Sous cette base fondatrice de la théorie du cinéma comme langue écrite de la réalité, pointe l'importance du continu entre théorie et pratique qui, héritée de Gramsci, n'en nourrit pas moins un souci profond de pensée et de pratique poétiques simultanées. De la même manière que l'action politique n'est pas dissociée de son intellectualisation. Pasolini en retient une articulation du poétique et du politique, nouée à une articulation du raisonnement et de l'expérimentation sensible. Cette constellation configure le projet d'essai-poème, poético-politique, de *La Rabbia* et nourrit les réflexions du poète sur une modernité poétique qu'il envisage comme la reprise, par subjectivation, d'une tradition.

Cette activité accélère l'assimilation de l'image à la parole et donc de la réalité comme d'un langage parlé qui serait du « cinéma en nature ». Elle instaure ainsi une dialectique des langues audio-visuelles et des langues écrites-parlées. Cette confrontation de couples duels est d'autant plus importante que Pasolini définit le langage de la réalité comme une technique audio-visuelle et renverse ainsi l'éternel problème de rapport du langage au réel en faisant du réel un langage, signifiant par lui-même, c'est-à-dire dépassant la dichotomie traditionnelle entre le signifiant et le signifié. C'est précisément cette divergence de conception du langage avec Metz qui explique les fondements de leur débat autour des potentialités poétiques du cinéma. L'imprégnation phénoménologique de Metz l'engage à considérer une « impression de réalité » induisant nécessairement un écart entre le sujet et le monde. Metz ne considérant pas de possibilité langagière au cinéma et associant nécessairement la poésie à la langue, il ne peut souscrire à l'hypothèse d'un « cinéma de poésie ». L'issue de cet échange stimulant étant peut-être à loger du côté de la notion de discours qui, mobilisant inmanquablement le sujet dans son langage, rappelle la puissance de configuration du rythme.

Mais dans la théorie pasolinienne du cinéma, défini comme « langue écrite de la réalité », la notion d'écriture nous interpelle tout particulièrement. C'est elle qui réalise la bascule du « cinéma en nature » que serait la réalité, vers le film qui en serait l'écriture. La notion est convoquée, moins comme un outil d'inscription, de fixation d'une langue orale que comme potentiel langagier. La mobilisation, par Pasolini, de la notion de « parole », derrière laquelle on sent poindre celle de discours, confirme l'idée d'une pensée du continu entre oralité et écriture. Le poète italien souligne la différence entre langue parlée et langue orale, pour nourrir son hypothèse de langage oral de la réalité qui articule des composantes sonores et visuelles. Il en arrive ainsi à la définition d'un langage audio-visuel de la réalité, que l'articulation à une activité d'écriture rapproche de la démarche poétique déjà explorée par sa pratique de la poésie dialectale. Dans les deux cas, Pasolini insiste sur le continu du visuel et de l'auditif, de l'oralité et de l'écriture. Et l'écriture participe d'un même projet poétique inauguré par l'élection d'une poésie orale. Sa pensée dynamique du langage l'amène à mobiliser dialectiquement ces polarités pour une théorisation du langage qui se redéfinit par l'oralité. L'analyse du poème « Il canto popolare » met en évidence la manière dont procède la configuration d'un sujet, aussi bien individuel que collectif, dans son langage. Et la mobilisation de paramètres visuels et auditifs dans cette activité rythmique. La notion de populaire s'expose comme un métissage dynamique : le peuple est, dans ce poème, déjà, une affaire de subjectivation.

Le système de signification du cinéma s'offre ainsi comme la possibilité de reconfigurer une oralité poétique à travers le retour à une tradition, tout en mobilisant un outil « moderne », propre à son temps. Au-delà de la séparation entre la temporalité du sonore et la spatialité de l'image, le rythme, réconciliant les oppositions mises en jeu dans ce projet poétique (dialectique et continu, permet l'élaboration d'une poétique de l'oralité rassemblant le langage et l'image dans une configuration du sujet. La convergence des réflexions mutuelles de Meschonnic et Pasolini vers l'épopée, nous invite à considérer l'importance de cette notion dans les liens entre le rythme et la recherche d'une modernité poétique. Si Pasolini y voit une possibilité, par sa réalisation au cinéma, d'alliance entre une forme poétique archaïque et des moyens « modernes », tous deux s'accordent sur le rapport fondamental de l'épopée au sacré. Mais également sur le potentiel de subjectivation qu'elle offre. Les notions de sujet et de sacré apparaissent ainsi nouées l'une à l'autre et à la source de l'*épos*. Un retour sur *Accattone*, premier film de Pasolini, qualifié par son auteur d'« épopée populaire », s'impose alors pour cette deuxième partie de notre réflexion. Car si la notion de populaire mobilise, dans le cadre des réflexions pasoliniennes sur le réalisme dantesque, des problématiques poétiques, elle induit également une dimension politique sous-jacente. L'essai-poème, de nature poético-politique, trouve ainsi ses fondements déjà dans les premières bases posées par *Accattone*. La modernité poétique de l'essai-poème plonge ses racines dans l'épopée

cinématographique de Pasolini. Quant à la notion de sujet, dont on a pu analyser la place centrale qu'elle occupe dans la notion de rythme et dans la conception pasolinienne de la modernité, elle semble s'attacher à celle d'héroïsme, soulignée par le poète italien.

À ce stade de notre réflexion, dans l'entre-deux d'une première conclusion suspendue dans l'attente d'une mise à l'épreuve, la comparaison avec un autre cas ayant également cherché dans l'épopée les moyens de penser et de réaliser une modernité poétique (bien que différente), nous fait basculer vers la suite de notre raisonnement.

Chapitre III. L'épopée de la modernité

Du sacré de la prose

La notion d'épopée et son importance dans l'acception meschonicienne et pasolinienne de l'oralité, ne sont pas anodines au regard de l'évolution de la modernité poétique depuis le XIX^{ème} siècle. En effet, l'hypothèse de Dominique Combe⁵⁸¹ d'une réduction de la poésie au lyrisme, liée à l'émergence d'un refus de la représentation et donc d'une exclusion du récit, explique en partie la dissociation qui s'est opérée entre poésie et épopée. A cela s'ajoute (ou se lie) l'association notoirement effectuée par Lukács (à la suite du *Cours d'esthétique* hégélien), du roman à l'épique. De sa « théorie du roman » viendrait l'idée que l'*épos* survivrait à l'ère moderne, non plus dans la poésie, mais dans le roman, « cette épopée bourgeoise moderne⁵⁸² ». Combe conteste cette identification hâtive et souligne le fait que les faiblesses de la thèse de Hegel (qui constituent, en fait, de réels arguments allant à l'encontre de cette thèse) sont pointées par le philosophe lui-même :

Ce qui manque au roman, c'est la poésie du monde primitif qui est la source de l'épopée. Le roman présuppose une réalité déjà devenue prosaïque et sur le terrain de laquelle il cherche, pour autant que cet état prosaïque du monde le permet, à restituer aux événements, ainsi qu'aux individus et à leurs destinées, la poésie dont la réalité les a dépouillés⁵⁸³.

Hegel identifie donc tout de suite la disparition, dans le roman, d'un rapport au monde, marqué par un fort sentiment de sacré, constitutif des cultures archaïques. Lukács reprend également cette divergence entre l'épopée et le roman, en évoquant la différence des « données historico-philosophiques » qui constituent ces pratiques. Ainsi, « le roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité⁵⁸⁴. ». Lukács fait de la perte du vers, dans cette évolution de l'épopée au roman, le symptôme de la fin d'un sentiment de la totalité harmonieuse de la vie, de l'explosion d'un rapport

581 COMBE Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.

582 LUKÁCS Georg, *La théorie du roman*, Gallimard, 1989, cité dans COMBE Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, p. 151.

583 *Ibid.*, p. 153.

584 LUKÁCS Georg, *La théorie du roman*, Gallimard, 1989, cité dans COMBE Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, p. 153.

direct de la conscience avec le monde. La dislocation de ce dernier et l'écart creusé avec le sujet se traduisent, selon lui, dans la « prosaïsation » de l'épopée.

Comme en témoigne également la citation de Hegel mentionnée plus haut, la présomption d'une éventuelle bascule de l'épopée au roman sous-tend donc la question de l'opposition de plus en plus établie entre prose et poésie, de même qu'une confusion entre la prose et le prosaïque⁵⁸⁵. En effet, sous l'opposition communément établie à l'époque moderne entre, d'un côté, la poésie et le lyrisme, et de l'autre, le roman et l'épopée, pointe une autre opposition binaire qui est celle du vers et de la prose ainsi que, par prolongement, celle de la poésie « savante » et de la poésie « populaire ». La théorie du signe ayant posé une hiérarchie entre un prétendu « langage poétique » et son homologue antipode, le « langage prosaïque » (ou « langage ordinaire »), les répartitions modernes du lyrisme et de l'épopée traduisent l'instrumentalisation du langage que ces catégories supposent. Ces distinctions induisent la possibilité, dans certains cas, d'une réduction du langage à des visées purement fonctionnelles d'information et de communication, tout en faisant de la poésie une fonctionnalité. Meschonnic éclaire ainsi ce que l'expression linguistique, prétendument scientifique, de « *common speech* », sous-entend de dévalorisation de la quotidienneté et, partant, renforce d'opposition hiérarchique entre le profane et le sacré. Cette distinction exclut ainsi d'emblée le sacré du quotidien (entendu comme « prosaïque »), de même qu'elle exclue la poésie du « langage ordinaire ». Ainsi, l'épopée n'est plus envisagée comme une pratique poétique exposant le sacré du monde car ce dernier est « prosaïsé ». L'oralité même, associée hâtivement au « langage parlé », glisse ainsi non seulement vers le prosaïsme de l'ordinaire, mais également vers un « registre populaire », stigmatisé par une classification hiérarchique. Du « langage ordinaire » au « langage populaire », réunis sous la coupe du « vulgaire », il n'y a qu'un pas. Vite franchi. Une première association de l'épopée au « populaire » se dessine ici, bien différente de celle effectuée par Pasolini. Quoi qu'il en soit, à cette démarcation hiérarchique supposée entre le « langage poétique » et le « langage-de-tous-les-jours », la notion d'*oralité* oppose une conception de la poésie ramenant à une anthropologie du langage qui ne dissocie pas ces deux pôles :

[...] la poésie, en deçà et au-delà de l'opposition entre le vers et la prose, prend le langage ordinaire et montre que tout le langage est ordinaire, et qu'elle en est faite. Elle est l'acte par lequel l'ordinaire se découvre tout le langage. Et c'est donc par la poésie qu'il n'y a plus de *langage ordinaire*⁵⁸⁶.

585 Sur ce point, lire l'article de Gérard Dessons, « Prose, prosaïque, prosaïsme », *Semen* [En ligne], 16 | 2003, mis en ligne le 01 mai 2007. URL : <http://journals.openedition.org/semen/2710> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.2710>

586 MESCHONNIC Henri, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 286.

La « prosaïsation » de l'épopée par le roman découle ainsi de la réduction de la poésie au lyrique, sur la base d'un présupposé traditionnel distinguant un prétendu « langage poétique ». Ainsi la nouvelle répartition catégorielle établie à l'époque moderne semble reposer sur un présupposé qui désacralise le réel et cloisonne dans une enveloppe amalgamant le prosaïque et la prose. Cette dégradation du sacré, envisagé comme appartenant à une sphère hors du réel, correspond à la victoire du rationalisme moderne sur une conception du monde non scientiste et réduite à un obscurantisme religieux⁵⁸⁷. Ce conflit, abondamment commenté, est celui dans lequel s'engage Pasolini par son action poétique, et celui qu'engage la notion de rythme que développe Meschonnic.

Ce dernier critique tout autant que Dominique Combe l'hypothèse de Lukács faisant du roman l'héritier à l'époque moderne de l'épopée. Il souligne la différence d'implication entre une filiation et une réelle hérédité : « Mais une filiation n'est pas plus le fonctionnement qu'une étymologie n'est le sens ». En cela, une origine commune ne suppose par pour autant une activité commune. Ainsi, dans les manquements du roman, pointés par Meschonnic, se dessine en creux les éléments d'une définition de l'épopée. L'auteur de *Critique du rythme* souligne l'écart considérable entre cette dernière et le roman français contemporain, qu'il caractérise par sa perte de l'oralité, du mode de collectivité et « parce que les vies, le temps y est fini⁵⁸⁸ ». L'oralité fondamentale de l'épopée est ainsi précisée, notamment pour l'importance qu'y tient la voix, dont les potentialités de subjectivation participent de la socialisation de l'*epos*⁵⁸⁹. L'importance du sujet et des passages de sujet vers une collectivité est mise en évidence par l'oralité de l'épopée. Notamment parce qu'elle suppose « un travail, de soi sur soi, et vers les autres⁵⁹⁰ », un mouvement permanent de reconfigurations où le soi et l'altérité sont pris dans une activité d'union et de désunion toujours reconduite. Meschonnic fait ainsi de l'action mémorielle de l'épopée, non pas seulement un exercice mnémotechnique reposant sur la versification et la répétition, mais un passage de mémoire, une circulation mémorielle de sujets à sujets. Il ne s'agirait pas de l'addition de mémoires individuelles, transmises (dans le temps et dans l'espace) par la répétition d'un récit, mais d'une subjectivation par la mémoire du sujet. L'oralité, la voix et le sujet, occuperaient donc une place

587 On rappelle ici l'expression de Jean-Pierre Dupuy évoquant la « mauvaise foi » de la raison, niant sa propre religiosité dans la manière de croire absolument à la science. DUPUY Jean-Pierre, *La marque du sacré*, Flammarion, 2009, p. 8.

588 MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 88.

589 Meschonnic évoque la force de ce lien entre la voix, le dire et l'épopée, sur la base de l'étymologie de la notion : « Ainsi, très anciennement, la voix est cri, cri de guerre et cri religieux, et la voix et l'épopée ont partie liée, comme le dit et le dire, par le thème en *e* du mot, représenté dans le grec (F) έπος, le parfait du verbe dire (F) είπε, et le terme homérique pour dire *les mots*, les « paroles ailées », έπεα πτερόντα. L'épopée est un *dit*, – *slovo* en vieux russe, comme dans le *slovo o polku Igoreve*, le Dit de la bataille d'Igor. », MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 293.

590 MESCHONNIC Henri, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 277.

toute particulière dans la notion d'épopée. Ils constituent le socle toujours instable et dialectique de la puissance de solidarisation et de subjectivation de l'*epos*. L'approche de Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale* enrichit cette pensée du continu (et, sans le savoir, du rythme) en rappelant l'importance de l'articulation spatio-temporelle dans cette mémoire du sujet :

La finalité expresse de l'épopée, relative à la fonction vitale qu'elle remplit pour le groupe humain, s'exprimerait en termes d'espace : moins l'espace géographique définissant une aire d'expansion, une « patrie », que l'étendue morale, cultivée et aménagée par les générations, vécue comme une relation dynamique entre le milieu naturel et les modes de vie. De cette relation, l'épopée déclare que c'est une conquête. Comme toute poésie orale, elle s'exerce au sein de cet espace ; mais elle feint de se déployer dans un espace plus large encore. Pour l'auditoire à qui elle est destinée (qui se la destine), elle est autobiographie, sa propre vie, collective qu'il se raconte, aux confins du sommeil et de la névrose. C'est en ce sens que, fût-elle provoquée par le souvenir de l'événement le plus proche et le moins incertain, elle instaure une fiction ; et celle-ci constitue aussitôt, comme telle, un bien collectif, un plan de référence et la justification d'un comportement. Il n'y a pas d'« âge héroïque », et le « temps des mythes » n'est pas celui de l'épopée : il n'y a que l'incessante fluidité du vécu, une intégration naturelle du passé au présent⁵⁹¹.

Contre une approche « mythifiante » de l'épopée, qui séparerait de nouveau le sacré et le monde, contre une approche binaire limitant l'*epos* à l'histoire et l'écartant de sa spatialisation, Zumthor souligne la puissance d'historicisation du sujet (qui ne se définit plus dans une opposition entre l'individuel et le collectif) par l'épopée. Son ouvrage *Introduction à la poésie orale* engage la question d'une poétique de l'oralité par la notion de voix dont il rappelle la forte corporéité ainsi que ses liens avec le langage. La voix y est définie comme mouvement d'intersubjectivité : « le son vocalisé va de l'intérieur à l'intérieur, lie sans autre médiation deux existences⁵⁹² ». Elle est envisagée comme constitutive d'une subjectivation articulée au corps et au langage. Ainsi, Zumthor définit l'« héroïque » non pas comme l'exaltation d'un individu singularisé du collectif et qui cristalliserait, fixerait, une identité stable et immuable, mais comme une activité constituant « une sorte de surmoi communautaire » reconfiguré dans le temps et dans l'espace. L'aventure du sujet est une épopée aussi bien subjective que collective. Il se constitue tout autant par sa puissance de subjectivation (en tant que passage de voix) que par son articulation permanente, à travers le récit, avec le sacré du monde⁵⁹³.

591 ZUMTHOR Peter, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, pp. 109-110.

592 *Ibid.*, p. 14.

593 On remarque ainsi que la place du sujet et de la collectivité, dynamiquement réunis dans un procédé de subjectivation par l'oralité de l'épopée, prend une coloration particulière au regard d'une observation de Jean-Pierre Dupuy qui, analysant dans *La marque du sacré*, la rupture effectuée par les sociétés modernes, constate un

L'épopée ou le sacré du peuple

La prosaïsation de l'épopée, envisagée dans le cadre d'une pensée de désacralisation du réel et de hiérarchisation du « haut » et du « bas », engendre ainsi son assimilation précipitée à la « culture populaire ». Paul Zumthor rappelle cependant combien l'identification de l'oralité au populaire ne constitue pas une évidence en soi. Elle repose généralement sur une pensée de l'oralité par exclusion de l'écriture et sur une acception engoncée dans un fantasme de pureté et d'expressivité « naturelle ». La définition même du « populaire » lui apparaît problématique car diluée dans une caractérisation des plus flottantes. Zumthor trace ainsi une généalogie commençant avec Montaigne qui qualifiait la « poésie populaire » de « purement naturelle », l'opposant à celle qui est « parfaite selon l'art⁵⁹⁴ ». Par la suite, le Bulletin du « Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France » prolonge cette idée d'une poésie « spontanée », issue non pas d'un auteur individualisé mais d'un groupe anonyme, « à l'exclusion des œuvres qui ont un auteur connu et que le peuple a faites siennes en les adoptant ». La « poésie populaire » se caractériserait, selon ces acceptions, par l'absence de la marque distinctive d'un auteur ce qui, sous la coupe de la notion de *style*, sous-entendrait l'absence d'un sujet. Autrement dit, un simple faiseur de « poésie populaire », sans marque reconnaissable qui serait appelée « style », ne peut prétendre à un statut auctorial, réservé à une certaine classe distinctive de sujets. À rebours des potentialités de subjectivation de l'*épopée*, la « poésie populaire », ainsi définie, serait la consécration de l'effacement du sujet. Tout du moins, ce postulat trahit une conception du sujet qui, dans le prolongement de la distinction verticale entre « langage poétique » et « langage courant », envisage également l'activité langagière et poétique comme scindée entre des productions couronnées par un « style » distinctif et celles qui seraient caractérisées par l'absence d'un sujet « original », c'est-à-dire d'un « style ». Avant d'en arriver à la question de la « popularité » des œuvres, Zumthor souligne donc l'importance du critère d'anonymat des poésies dites « populaires ». À une conception du sujet du poème qui l'envisage comme individualisé, l'épopée oppose une subjectivation qui dépasse la distinction entre individuel et collectif.

glissement de leur potentiel d'extériorisation, des divinités à l'homme. La projection de soi vers une altérité extérieure ramenant à sa propre condition et permettant de la réfléchir, transfère sa destination des diverses divinités ayant jalonné l'histoire de l'humanité, à l'humain lui-même. Un humanisme bien particulier émerge alors de cette centralisation autour de l'individu, au détriment du sujet. Cette différence transparaît notamment dans la représentation de la démocratie libérale dans *La Rabbia* (voir la séquence des élections américaines dans la première partie).

594 ZUMTHOR Peter, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 23.

Parallèlement à la question du marquage ou non de l'œuvre par un sujet, se pose également celle du caractère oral d'une poésie qui s'opposerait alors à celle des lettrés et confirmerait ainsi une ligne infranchissable entre le « littéraire » et le « non littéraire ». Tout se passe comme si la poésie populaire cristallisait alors le « génie populaire » de ceux qui n'ont pas d'autres moyens pour s'exprimer que celui de la parole (vulgaire) qui est la leur. Ce postulat est à la source de l'assimilation au « folklore⁵⁹⁵ » d'une culture poétique dont l'oralité est envisagée comme un sous-développement, un retard par rapport au progrès de l'écriture, justifiant par là le charme « primitif » qui lui est accordé⁵⁹⁶. Cet attrait du non-civilisé connaît une promotion renouvelée lorsqu'à l'idée de « peuple » vient s'ajouter celle de « masse ». Si le « populaire » du « peuple » avait au moins pour lui le fait de rappeler un temps révolu, des origines perdues depuis longtemps et, par là, exotiques, celui de la masse se trouve dépourvu de la touche d'archaïsme qui faisait son charme et réduit à son succès auprès du grand public, c'est-à-dire à sa « popularité ». Ainsi, l'oralité évolue et se trouve définitivement reléguée à une pratique du passé car, comme l'observe Zumthor, cette bascule en entraînant une autre, « sera folklorique ce qui est l'objet de tradition orale ; « populaire », de diffusion mécanique⁵⁹⁷ ». Ce glissement confirme l'association de l'oralité à un passé révolu et non développé, hors d'atteinte du progrès technique et des sociétés modernes. Le paternalisme envers le génie naïf et spontané du peuple se transforme alors en mépris de classe pour ce qui ne relève pas d'une qualité suffisante pour appartenir à la haute sphère de la poésie mais qui se distingue par son retentissement. L'épopée, coincée entre son lien avec une conception sacrale du monde et son oralité, inéluctablement associée au « populaire », cette entité perdue dans le temps quelque part avant la civilisation, n'a-t-elle plus sa place dans la modernité poétique occidentale⁵⁹⁸.

C'est précisément pour des liens (d'une toute autre nature) qu'il lui attribue avec la culture populaire, que Pasolini s'empare de l'épopée. Parce qu'il considère un rapport direct, charnel même, du peuple avec le réel et, partant, avec sa sacralité, Pasolini ne dissocie pas le « peuple » de l'*épos*. Il considère, au contraire, un continu toujours renouvelé entre le corps du monde et les corps populaires. La « sacralisation » du peuple par le poète italien a été abondamment commentée et, lui-

595 Zumthor précise également le terme de *folklore* en rappelant qu'il associe étymologiquement la notion de *peuple* (« *folk* ») à celle de *savoir* (« *lore* ») et suppose une division de la culture entre un pôle « traditionnel », « authentique », « simple », et un pôle « lettré ». L'évolution qu'il connaît à l'époque moderne en fait l'objet d'une récupération régionaliste et touristique, tendance révélatrice de l'ambivalence du terme. ZUMTHOR Peter, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 21.

596 Zumthor rappelle que c'est à cause de cette conception (plus ou moins consciente et assumée) de l'oralité que l'anthropologie a longtemps stigmatisé les cultures non-européennes.

597 *Ibid.*, p. 23.

598 On nuance évidemment ces propos en précisant qu'il ne s'agit pas de nier l'existence de toute œuvre poétique épique depuis le XVIII^{ème} siècle (on a d'ailleurs beaucoup parlé d'« épopées modernes » pour des auteurs comme Victor Hugo, Anna Akhmatova ou encore Pablo Neruda) mais d'analyser une tendance ayant réduit le cercle poétique au lyrisme.

même, pointe la triangulaire qu'il met en place entre le sacré, le peuple et l'épopée, notamment lorsqu'il évoque son premier film, parlant du « style mythique » d'*Accattone* : « Accattone est un personnage populaire et donc épique⁵⁹⁹. ». Ses premiers films seraient d'ailleurs motivés par ce qu'il nomme sa « nostalgie du mythique, de l'épique et du sacré⁶⁰⁰ ». Le poète considère en effet une affinité très forte entre l'appréhension du monde des cultures populaires, dont la diversité se fédère autour d'un ancrage profond dans le réel et dans toute sa sacralité, et la vision du monde qui soutient l'épopée. Parce que les cultures populaires sont fondées, selon lui, sur une conception de l'humain riche et complexe, jamais isolée de la multitude des éléments du réel, contrairement à la réduction opérée à l'époque moderne, par la culture bourgeoise capitaliste comme par le marxisme. C'est précisément pour cette raison que les lectures pasolinienes de Gramsci ont une incidence si forte sur une partie conséquente de son œuvre. Les réflexions des deux Italiens s'aimantent non pas seulement pour leur marxisme non orthodoxe, débordant d'un humanisme plus intégral que celui du philosophe allemand, mais pour la place fondamentale qu'elles accordent aux sociétés paysannes et à la « culture » (envisagée de manière très large) dans le processus révolutionnaire. Si Pasolini entend opposer à l'irréalité bourgeoise une vision du monde où l'humain est constitutif du sacré du réel, sa démarche rejoint celle du gramscisme dans la mesure où il ne s'agit, en aucun des deux cas, de réduire le processus révolutionnaire à un simple démantèlement de l'idéologie capitaliste et de l'hégémonie culturelle bourgeoise. Au-delà d'une négativité plus ou moins stérile, tous deux entendent proposer un nouveau « modèle » civilisationnel. Non pas en tant que plan de travail à appliquer pour qu'advienne la révolution, mais comme mouvement dialectique de l'histoire, retour non réactionnaire à une tradition paysanne permettant la construction d'un humanisme plus vaste, dépassant les limites matérielles qui lui sont assignées. L'enjeu étant de sauvegarder un sens de la vie en voie de disparition et de soumission, victime du progrès bourgeois.

Ce point névralgique coalise des visées aussi bien politiques que culturelles. La réflexion de Gramsci connaît une résonance forte auprès de Pasolini car sa compréhension de la complexité du monde moderne, non seulement envisage une place centrale de l'humain, dans toute sa richesse, mais également la « culture », de manière très large, dans le processus révolutionnaire⁶⁰¹. Ses travaux autour de la notion d'hégémonie culturelle supposent l'imbrication d'une théorie politique avec un questionnement culturel et accordent une très grande importance au langage. Les postulats du fondateur du PCI ne pouvaient ainsi que trouver un écho chez le poète qui lui consacrerait un

599 DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Éd. Pierre Belfond, 1970, p. 104.

600 *Ibid.*, p. 26.

601 Sur les rapprochements et éloignements des accointances intellectuelles entre Pasolini et Gramsci, voir l'article d'Anthony Crézégut : CRÉZÉGUT, Anthony « Gramsci en Pasolini : l'art d'aimer de l'autre côté du prisme cinématographique. », 1895, n° 95, 2021, pp. 8-32, disponible en ligne : <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/1895.8952>

jour un tombeau poétique. Car la démarche pasolinienne fondant un projet politique révolutionnaire sur la base d'une *reprise* de cultures paysannes, s'affirme déjà une première fois lors de son engagement pour le mouvement d'indépendance du Frioul. Loin d'un positionnement conservateur ou des arguments promus par la Démocratie chrétienne au même moment, Pasolini considère la potentialité révolutionnaire que permettrait une indépendance du Frioul, et la puissance de créativité politique que renferme en son sein la culture dialectale. Communisme et régionalisme culturel ne peuvent alors, selon lui, que se rejoindre dans un projet politique commun :

Les communistes craignent dans la Région une réactivation du conservatisme bourgeois ou clérical ? Mais non, il s'agirait plutôt de son béat engourdissement ; et c'est d'eux que dépendrait l'inspiration ou l'instauration d'une nouvelle mentalité capable de transformer la préhistoire en histoire, la nature en conscience. Nous, de notre côté, nous sommes convaincus que seul le Communisme soit actuellement en mesure de fournir une nouvelle culture « vraie » [...], une culture qui soit moralité, interprétation complète de l'existence et donc nous ne comprenons pas que les communistes soient contraires à la Région⁶⁰².

Avant même le début des années 1950 (l'article en question date de 1947), Pasolini envisage déjà la possibilité d'un processus révolutionnaire alliant le politique et le culturel (largement abordé à travers la question du langage). C'est ainsi que, toute sa vie, le poète ne séparera jamais ces deux pôles, pas plus que ne le fera Gramsci. Tous deux s'entendent sur une place centrale accordée à l'humain et à sa réalisation par le langage, réalisation politique aussi bien que poétique. Le processus révolutionnaire et la modernité poétique se rejoignent dans la question du langage et élaborent ainsi les fondements d'une nouvelle proposition d'existence. Le langage acquiert une importance toute fondamentale pour Gramsci, non seulement pour le rapport au monde du sujet parlant qu'il implique, mais également car il se pose au cœur de l'élaboration d'une littérature « nationale-populaire », indispensable à l'émancipation du peuple :

Une fois que l'on a posé la philosophie comme conception du monde et conçu l'activité philosophique non plus (seulement) comme un travail « individuel » d'élaboration de concepts systématiquement cohérents, mais aussi et surtout comme une lutte culturelle pour transformer la « mentalité » populaire et répandre les innovations philosophiques qui s'avéreront « historiquement vraies » pour autant qu'elles

602 PASOLINI Pier Paolo, *Sulle aspirazioni del Friuli*, pp. 39-40, cité et traduit par DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, 2018, p. 89.

deviendront concrètement, c'est-à-dire historiquement et socialement universelles, le problème du langage et des langues doit techniquement être placé au premier plan⁶⁰³.

Le langage est ainsi envisagé comme la pierre angulaire de l'hégémonie culturelle et le point névralgique d'une réflexion sur la littérature nationale-populaire. Gramsci insiste sur l'importance des connexions entre le langage et le « national-populaire » dans le cas spécifique de l'Italie. La notion de « peuple » étant éminemment complexe et controversée, et peut-être plus encore pour un marxiste, il apparaît malgré tout que cette notion est indissociable chez le fondateur du PCI de celle de langage⁶⁰⁴. La tension entre ces deux pôles est organisée autour de la question d'une identité nationale manquée pour l'Italie, et ce dans le cadre internationaliste qui est celui du marxisme. Plus précisément, Gramsci, en revenant sur la définition de la notion de « peuple » qu'il précise par rapport à la notion de « nation », souligne le manquement italien à l'élaboration d'une nation et, par là, d'une identité nationale propre aux États modernes. À partir de l'ambivalence historique de la notion de « peuple », Gramsci envisage le cas particulier de l'Italie et l'implication induite dans les potentialités révolutionnaires :

Il faut remarquer que dans beaucoup de langues, « national » et « populaire » sont synonymes ou presque (c'est le cas en russe, en allemand, où *volkisch* a un sens encore plus profond, celui de race, c'est le cas des langues slaves en général ; en français « national » a une signification dans laquelle le terme « populaire » est déjà plus élaboré politiquement, parce que lié au concept de « souveraineté », souveraineté nationale et souveraineté populaire ont une valeur égale ou l'ont eue). En Italie le terme « national » a une signification idéologiquement très restreinte, et en tout cas ne coïncide pas avec « populaire », parce qu'en Italie les intellectuels sont loin du peuple, c'est-à-dire de la « nation », et sont liés au contraire à une tradition de caste, qui n'a jamais été brisée par un fort mouvement politique populaire venu d'en bas⁶⁰⁵.

L'absence de croisements possibles entre une identité populaire et une identité nationale, comme ce fut le cas par exemple pour la France⁶⁰⁶, apparaît pour Gramsci comme un élément déterminant

603 Gramsci, chapitre 44, « Introduction à la philosophie », cité dans KEUCHEYAN Razmig (textes choisis et présentés par), *Guerre de mouvement et guerre de position*, Éd. La Fabrique, 2012, p. 78.

604 Sur la question du langage dans la notion de « national-populaire », ainsi que sur les liens entre Pasolini et Gramsci autour de cette question voir notamment : PATTI Emanuela, « La Divina Mimesis come progetto popolare-nazionale. Pasolini e il regresso nel parlante », *La Rivista*, 2015, disponible en ligne : <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/326/files/2016/05/16.-Patti.pdf>

605 « Cahier 21 », chapitre 5, cité dans KEUCHEYAN Razmig (textes choisis et présentés par), *Guerre de mouvement et guerre de position*, Éd. La Fabrique, 2011, p. 321. Gramsci prend notamment l'exemple de Dostoïevski pour illustrer les possibilités de rapprochement des intellectuels envers le peuple.

606 Giorgio Agamben analyse, à la suite d'Hannah Arendt, les ambiguïtés du recoupement des différentes acceptions du terme populaire. Ainsi, dans son texte « Qu'est-ce qu'un peuple ? », il souligne : « Le français peuple, l'italien *popolo*, l'espagnol *pueblo* (comme les adjectifs correspondants populaire, *popolare*, *popular* et les termes du bas

de l'union des classes prolétaires (ouvrières et paysannes). Dans cette perspective historique, le marxisme parviendrait à une unité jamais réalisée par la bourgeoisie en raison de la distance maintenue entre les intellectuels et le peuple. L'absence d'unité nationale reposerait ainsi sur l'absence d'une unité culturelle et langagière, qui se manifeste notamment par la non existence d'une littérature populaire italienne. Gramsci souligne le fort penchant des Italiens pour ce type de littérature, qui englobe un panel assez large, allant de Victor Hugo aux ouvrages de vulgarisation scientifique, en passant par les romans de gare. Mais il insiste sur le fait que cette production littéraire a été importée de l'étranger et n'a jamais été le résultat d'une production de « langue italienne ». Le rapprochement des intellectuels et du peuple, au travers d'une littérature populaire commune, permise par la connexion sentimentale qu'il appelle de ses vœux, est posée comme la condition *sine qua non* à l'unité du peuple pour la construction commune d'une nouvelle société.

Cette dernière ne peut exister sans un socle culturel commun et donc sans un ciment langagier. Gramsci est tout à fait sensible à la question du bilinguisme et du potentiel des cultures paysannes (donc régionales) dans le processus révolutionnaire. Il est probable qu'il n'envisage pas une unification culturelle aussi violente que celle opérée dans certains cas (celui de la langue française par exemple). Pourtant, malgré son idée selon laquelle une nouvelle société devrait émerger du « bas », on perçoit une tension permanente entre les enchâssements d'échelles, du local (régional) au national, puis à l'internationalisme marxiste, dont la relecture s'opère à travers la conscience de l'importance du respect des cultures paysannes. L'ambivalence entre union et unification, politique et culturelle, c'est-à-dire fondamentalement langagière, ne donne pas lieu à une « recette » davantage précisée et prête à l'emploi. Et malgré ce trouble, les réflexions de Gramsci autour de cette question stimulent fortement Pasolini, notamment lorsqu'il s'interroge sur sa propre condition d'intellectuel et le rapport qu'il peut envisager, dans ce cadre, avec le peuple :

Dans les années 48-49 j'ai découvert Gramsci qui m'a permis de faire un bilan de ma situation personnelle. À travers Gramsci, j'ai désormais situé la position de l'intellectuel - petit-bourgeois d'origine ou d'adoption - entre le parti et les masses, comme un véritable pivot de médiation entre les classes. Mais

latin *populus* et *popularis*, dont ils dérivent tous) désignent, tant dans le langage courant que dans le vocabulaire politique, aussi bien l'ensemble des citoyens en tant que corps politique unitaire (comme dans « peuple italien » ou dans « juge populaire ») que les membres des classes inférieures (comme dans « homme du peuple », « quartier populaire », « front populaire »). Même l'anglais *people*, qui a un sens plus indifférencié, conserve pourtant la signification du *ordinary people*, par opposition aux riches et à la noblesse. Dans la Constitution américaine, on lit ainsi, sans aucune distinction, « *We people of the United States...* » ; mais quand Lincoln invoque un « *Government of the people by the people for the people* », la répétition oppose implicitement un peuple second au premier. Que cette ambiguïté fût essentielle même pendant la Révolution française (c'est-à-dire au moment précis où l'on revendique le principe de la souveraineté populaire) est attesté par le rôle décisif qu'y joua la compassion pour le peuple en tant que classe exclue. », in AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Rivages, Paris, 1995, pp. 39-41.

surtout j'ai vérifié sur un plan théorique l'importance du monde paysan dans la perspective révolutionnaire⁶⁰⁷.

La lecture de Gramsci permet ainsi au poète de préciser sa propre position d'intellectuel et les virtualités envisageables pour un auteur marxiste attaché aux cultures paysannes et régionales. La notion d'épopée intervient alors, conciliant l'importance du langage au sacré du peuple et à un processus révolutionnaire. Le projet d'une littérature « nationale-populaire » proposé par Gramsci comme élément fondamental de l'émancipation du peuple oriente fortement le cheminement intellectuel et poétique de Pasolini dans la direction de créations épiques, représentant le peuple et à destination du peuple :

Gramsci parlait d'œuvres « nationales-populaires », il disait qu'elles devaient être épiques, c'est-à-dire religieuses et donc sacrées. La résonance de Gramsci a été décisive pour moi et, dans la première partie de mon activité cinématographique - qui s'est déroulée à l'apogée de la culture des années 1950 - j'ai voulu réaliser (d'abord inconsciemment) l'idée Gramscienne de l'œuvre d'art. Et à l'époque de la jeunesse de Gramsci, le peuple, en tant que classe dominée, avec une culture complètement séparée de la culture bourgeoise, existait réellement. J'ai donc fait mes films pour le même public, même si je savais que c'était un peuple tout à fait idéal⁶⁰⁸.

Ainsi, la place centrale du langage dans l'élaboration d'une culture nationale-populaire, c'est-à-dire comme possibilité de lien entre intellectuel et peuple, potentiel de connexion sentimentale, marque les premières œuvres cinématographiques de Pasolini. Sans aller jusqu'à envisager une réelle volonté d'application programmatique d'un projet national-populaire de la part du poète, il apparaît tout de même que les réflexions gramsciennes ont profondément stimulé sa propre recherche, du moins tant que la notion de « peuple » avait un sens pour Pasolini :

607 DUFLOT Jean (a cura di), *Il segno del centauro*, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 27. Nous traduisons : « Negli anni '48-49 scoprii Gramsci che mi offriva la possibilità di fare un binalco della mia situazione personale. Attraverso Gramsci, la posizione dell'intellettuale – piccolo-borghese di origine o di adozione – la situavo ormai tra il partito e le masse, vero e proprio perno di mediazione tra le classi, e soprattutto verificavo sul piano teorico l'importanza del mondo contadino nella prospettiva rivoluzionaria. »

608 SIMSOLO Noël, « Entretien avec Pier Paolo Pasolini », in *La Revue du cinéma*, 238, avril 1970. Nous traduisons : « Gramsci parlava di opere « nazionali-popolari », diceva che dovevano essere epiche, cioè religiose e perciò sacre. La risonanza di Gramsci fu per me determinante e, nella parte iniziale della mia attività cinematografica – che si è svolta nel pieno della cultura degli anni Cinquanta – ho voluto realizzare (in un primo tempo inconsciamente) l'idea gramsciana dell'opera d'arte. E ai tempi della giovinezza di Gramsci il popolo, in quanto classe dominata, con una cultura del tutto scissa dalla cultura borghese, esisteva davvero. Ho quindi fatto i miei film per lo stesso destinatario, benché sapessi che si trattava di un popolo completamente ideale. »

Tant que j'ai raconté des histoires sous le signe dominant de Gramsci, c'est-à-dire des histoires qui avaient des ambitions, parfois excessives, de caractère idéologique, et qui tendaient à préciser la notion d'une littérature de type national-populaire, qui étaient donc « épiques », j'ai pu faire ce genre de découvertes. Mais quand les deux personnages d'« Uccellacci » se sont orientés vers un autre type d'histoire, qui commence aux funérailles de Togliatti, mon imagination s'est tournée vers d'autres contenus, vers d'autres types de fables, vers l'expérience de la couleur ; et je me suis éloigné de la phase Gramsci parce que je n'avais plus devant moi objectivement le monde qu'avait devant lui Gramsci. S'il n'y a plus de peuple, pour qui raconter des histoires nationales-populaires ? Désormais le peuple et la bourgeoisie sont confondus dans une seule et même notion de masse⁶⁰⁹.

Avant la rupture, douloureuse pour Pasolini, avec cette période, principalement due à l'évolution de l'Italie au tournant des années 1960, et qui le conduisent à une sorte de rupture avec Gramsci, la création pasolinienne se configure autour de cet alliage du langage, du peuple et de l'épopée⁶¹⁰. Les années 1960 marquent un tournant dans la réception des théories gramsciennes et donc de ceux qui, comme Pasolini, s'inscrivent dans une conception de l'engagement proche de celle du fondateur du PCI. Les débats, en cette deuxième moitié du XX^{ème} siècle, autour de la place et de l'action du peuple dans la révolution communiste, sont nombreux et variés. Paolo Desogus décrit ainsi la déflagration de l'influence de la pensée gramscienne dans les études littéraires de cette époque ainsi qu'au sein même du PCI. À partir de ce moment la visée d'un rapprochement des intellectuels et des classes subalternes n'est plus envisagée comme nécessaire au processus révolutionnaire⁶¹¹. C'est là un des points de divergence entre Pasolini et les néo-avant-gardes, notamment le Groupe 63⁶¹². Les aspirations à un projet national-populaire en sont peut-être restées là, quelque part entre le virage formaliste des intellectuels de gauche et la progression de l'hégémonie culturelle bourgeoise jusqu'à extinction d'un « peuple » encore existant en 1963. Reste, quoi qu'on en pense, une théorie du langage *engagée* et profondément humaniste, opérante pour une pensée du sujet et de sa réalisation.

609 BRUNETTA Gian Piero, « Entretien avec Pasolini », in *Cahiers du Cinéma*, n.212, mai 1969, p. 15.

610 Si Anthony Crézégut pose la question du langage au cœur de la rupture de Pasolini avec sa « période gramscienne », on considère ici davantage la reconsidération de la notion de *peuple* à l'aune des évolutions politiques, sociales et culturelles de l'Italie des années 1960. Pasolini ayant lui-même décrit la disparition du peuple, fondu dans une société de masse amalgamant bourgeoisie et prolétariat, les travaux de Gramsci sur le « national-populaire » ne trouvent plus d'échos dans cette nouvelle réalité.

611 Sur cette question voir DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, 2018, pp. 78-83.

612 MERJIAN Ara H., GIAMMEI Alessandro (edited, translated and introduced by), *Heretical Aesthetics : Pasolini on paintings*, Verso, 2023.

Le corps du peuple

L'ambiguïté de la notion de *peuple* soulignée plus haut, notamment à travers son qualificatif de « populaire » (objet de discours particulièrement abondants concernant la poésie orale), est au cœur de la confrontation proposée ici entre le film de Pasolini, *Accattone*, et celui d'Angelopoulos, *Alexandre le Grand*. Les deux œuvres éponymes, attachées à un personnage principal auquel est attribué la caractéristique de « populaire », présentent en réalité des angles très différents de cette question. La notion de *peuple*, particulièrement complexe et controversée dans le cadre de la pensée marxiste, et devenue encore plus problématique dans l'Italie du milieu des années 1960, repose sur une ambivalence que souligne Giorgio Agamben dans *Moyens sans fins*. Le philosophe italien rappelle que le terme peut faire référence au peuple en tant que corps politique, institué de la souveraineté politique dans le système démocratique des États-nations modernes, mais également à la classe sociale « populaire », historiquement exclue du pouvoir politique et objet d'une certaine « compassion⁶¹³ » pour ses nombreux malheurs :

Tout se passe comme si ce que nous appelons peuple était en réalité non pas un sujet unitaire, mais une oscillation dialectique entre deux pôles opposés : d'une part l'ensemble Peuple comme corps politique intégral, de l'autre le sous-ensemble *peuple* comme multiplicité fragmentaire de corps besogneux et exclus ; là une inclusion qui se prétend sans restes, ici une exclusion qui se sait sans espoir ; à un bout, l'état total des citoyens intégrés et souverains, à l'autre la réserve – cour des miracles ou camp – des misérables, des opprimés, des vaincus.

Les deux tendances de la notion ramènent la dialectique entre unité et multiplicité, sujet individuel et sujet collectif. Le corps politique composé par la multitude semble toujours dans la difficulté de se constituer en ensemble unifié. Et la pluralité dominée se trouve sans cesse réduite à des synthèses d'individualités. La conciliation entre ces deux acceptions de la notion est envisagée par le philosophe italien comme un problème propre aux États-nations modernes : c'est-à-dire lorsque le « menu peuple » doit se constituer en corps politique pour devenir Peuple souverain. Si le problème de l'État-nation moderne sous-tend les deux œuvres étudiées, la distinction analysée par Agamben offre un outil d'appréhension de la notion de peuple intéressant pour une approche comparative d'*Accattone* et d'*Alexandre le Grand*. Il apparaît ainsi que l'épopée pasolinienne s'attache davantage à la notion de *peuple* par la mobilisation des corps populaires, tandis que celle

613 AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Rivages, Paris, 1995, p. 40.

d'Angelopoulos déploie une réflexion autour du corps politique supposément constitué par le « peuple ».

La représentation des corps populaires marque l'ensemble de l'œuvre de Pasolini⁶¹⁴ : c'est précisément par le corps, et par la multiplicité des corps, que le peuple est convoqué par le poète. Il existe à travers sa manière de s'exprimer, de se mouvoir, de se présenter, etc. Le peuple est ainsi reconnaissable par sa *présence* corporelle, par son incarnation, et constitue un ensemble aussi divers qu'homogène. La richesse de variété de ces manières d'être-au-monde est ce qui nourrit la fascination de Pasolini mais elles se constituent malgré tout en un ensemble reconnaissable. À tel point qu'Hervé Joubert Laurencin évoque un « peuple de Pasolini », sur le modèle de l'expression « peuple de Giotto » de Marcelin Pleynet⁶¹⁵, sous-entendant ainsi la modalité particulière de perception et de représentation du peuple par le poète. Le corps de ce peuple apparaît comme la clé de voûte participant à l'articulation du sujet, du langage et du réel. Il fonde cette inscription dans le sacré du monde qui serait, selon Pasolini, particulièrement riche et divers dans les classes populaires, contrairement aux classes bourgeoises. Contre la « normalisation » généralisée des cultures (des corps et des langages), il se pose comme le dernier rempart, la dernière capacité de résistance, reliant le sujet au réel et s'opposant ainsi à l'irréalité bourgeoise dominante. Pasolini attribue une « innocence » aux corps populaires, porteurs inconscients d'une tradition archaïque millénaire et donc résistants « malgré eux » par le maintien de leur culture dans leur chair même⁶¹⁶. La question des modalités d'habitation des corps est ainsi centrale pour le poète dans la mesure où elle rend possible la survivance des cultures paysannes, leur actualisation et leur incarnation. Il en va de l'humanité au sens où le corps, à travers ses gestes, constitue le lieu d'ancrage de la subjectivation, de constitution du sujet dans un continu avec d'autres sujets.

Dans son ouvrage *Gestes d'humanité : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*⁶¹⁷, Yves Citton analyse la constitution du sujet, individuel et collectif, à travers les processus de production de sens et d'imitation induits par la notion de geste. Cette dernière est riche d'un potentiel de signification qui n'est pas réduit à une activité de communication mais associé à une conception plus large d'expressivité. Citton convoque le terme d'*agentivité* pour préciser cette définition (« ce que l'anglais nomme *agency* et que les philosophes désignent parfois par le terme

614 Sur l'extension au Tiers-monde du fantasme pasolinien des corps et cultures populaires, voir CAMINATI Luca, « Seuls les marxistes aiment le passé » : le tiers-mondisme de Pier Paolo Pasolini dans le genre des *appunti* » *Cinémas*, volume 27, numéro 1, automne 2016, p. 57–75. <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.7202/1041108a>

615 JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995, p. 52.

616 Comme le précise Xavier Daverat, le sujet du film *Salo* est précisément la consommation des corps par la société de consommation, après le génocide culturel de la fin des années 1960. Voir DAVERAT Xavier, « S'il n'y a plus de peuple. Dialogues avec Gramsci », in *Europe*, n°957, mars 2008.

617 CITTON Yves, *Gestes d'humanités*, Paris, Colin, 2012.

de « puissance d'agir⁶¹⁸ » ») : c'est-à-dire non pas l'idée selon laquelle la signification émanant du mouvement corporel reposerait sur une sorte de langage des gestes, mais plutôt qu'elle serait construite, dans sa puissance expressive, sur la base d'un continu avec d'autres gestualités et se constituerait donc par leurs interactions. Cette première pierre posée pour analyser l'implication du geste dans la constitution du sujet nous ramène à la notion de rythme qui, de la même manière, articule le sujet au corps et au langage, rétablissant un continu aussi dynamique qu'inaltérable. Le geste implique également une activité d'imitation, consubstantielle à celle de signification, que Citton introduit à partir de la notion joussienne de *mimisme*, qui fait de ces reprises de gestes des dynamiques de constitution identitaire. Cette notion repose sur une définition de l'identité, non pas fixe et essentialisée mais privilégiant le devenir, c'est-à-dire l'instabilité du soi en permanente reconfiguration de ses composantes tissées avec des altérités. En témoigne la dialectique de répétition et de variation nécessaire à l'élaboration du sujet, qui fonde l'activité d'imitation décrite par la notion de *mimisme*. Le procédé de reprise de gestes, réélaborés par un sujet, suppose également une tension entre individualité et collectivité, sans induire d'opposition binaire ni exclusive : la répétition des gestes communs est aussi importante à la constitution du soi que la différenciation par le sujet de ce canevas collectif. Ce tissage de gestes est ainsi résumé par Citton, à travers la reprise des termes de Jousse comme une action consistant à : « Faire de l'humain un « peloton d'énergie mimante » qui prend la forme d'un « complexe de gestes⁶¹⁹ » ». Ainsi traversé d'une multitude de relations, le sujet mimétique n'est plus soumis à une hiérarchisation platonicienne maintenant l'imitation éloignée du modèle. Le processus imitatif est mis en avant : plutôt que l'écart de la copie face au modèle, l'accent est mis sur la dialectique mobilisée par l'activité mimique dans cette circulation des gestes :

Autrement dit : c'est en jouant des gestes d'hommes et de femmes que nous sommes devenus hommes et femmes – mais aussi policiers, militaires, professeurs, serveurs, politiciens ou hôtesse de l'air. On voit en quoi il serait trompeur d'opposer feintise à réalité : la réalité pratique de ces rôles exige de vivre leur feintise comme une seconde nature qui en arrive à définir notre identité propre, selon la dynamique de l'*illusio* bien analysée par Pierre Bourdieu et selon le principe que Marcel Jousse avait formulé quelques décennies plus tôt : « l'homme est perpétuellement joué⁶²⁰. ». En même temps, toutefois, nous ne coïncidons jamais complètement avec de telles identités, dont la gestuelle nous habite sans jamais nous coller complètement à la peau. En termes joussiens : « nous ne pouvons pas nous empêcher de rejouer ce

618 *Ibid.*, p. 9.

619 *Ibid.*, p. 9. Citton fait référence, pp. 50 et 55 à JOUSSE Marcel, *L'anthropologie du geste*, Gallimard, 1974.

620 JOUSSE Marcel, *L'anthropologie du geste*, Gallimard, 1974, p. 61.

qui est entré en nous⁶²¹ », ces « jeux » ne se répétant jamais à l'identique et pouvant inclure une part variable d'altération consciente envers notre mimisme spontané⁶²².

Le mouvement permanent dans la reprise et l'éloignement face à ces gestes suppose une sorte de détachement ou de légèreté qui fonde la liberté du sujet dans sa constitution. L'absence de conception fixe de l'identité concerne aussi bien le modèle que celui qui l'imité, permettant une interaction sans cesse renouvelée. Il ne s'agit pas de tendre de manière absolue vers la ressemblance la plus totale avec un canevas fixe et préétabli mais de mêler les reconfigurations des uns aux reconfigurations des autres, afin de permettre l'émergence d'« identités habitables » : « On peut donc dire que tout geste que je fais contribue à me faire en retour⁶²³. ». Citton convoque ainsi le terme de « façonner » à partir du *figere* supposant simultanément « composer » et « feindre ». La composition de soi est ainsi élaborée dans l'entre-deux des passages de gestes, que l'on pourrait étendre à une oscillation entre le « naturel » et l'« artificiel ». Car les résonances avec Baudelaire sont nombreuses dans les différents axes déroulés par Citton. Le philosophe souligne notamment, au-delà de la dimension imitative de la circulation de nos pratiques gestuelles, leur caractère « spontané », c'est-à-dire une certaine modalité du rapport du sujet au temps et à la *vie présente*. On perçoit là effectivement une puissance de présence au présent qui pourrait recouvrir un potentiel d'historicisation au sens de circulation des temporalités dans ce même geste. Sa répétition à travers les siècles le réintègre dans le présent et le re-présente. Mais cette « spontanéité » semble parfois perçue comme une impulsivité, une instinctivité, sous-entendant une certaine vérité attribuée par l'absence de conscience supposée des modalités gestuelles qui sont les nôtres. Comme si nos gestes trahissaient des significations involontaires que nous exprimons. Cette interprétation correspondrait alors à une conception de l'identité fondée sur la croyance en un « moi » profond, essentialisé et librement exprimé par ce qui échappe à notre contrôle (et à celui d'une instance régulatrice extérieure, qu'il s'agisse de la société, de la morale, ou de toute autre chose). Mais la notion de geste, telle que développée dans l'ouvrage d'Yves Citton, suppose au contraire une élaboration et une réélaboration permanentes du soi, plutôt qu'un dévoilement d'une identité fixe et préexistante⁶²⁴. Le philosophe s'appuie ainsi notamment sur le travail d'Henri Michaux sur le mouvement pour énoncer sa conception de l'identité :

621 *Ibid.*, p. 62.

622 CITTON Yves, *Gestes d'humanités*, Paris, Colin, 2012, p. 27.

623 *Ibid.*, p. 28.

624 Sur la notion de *geste* au cinéma, envisagé notamment dans son articulation politique et poétique, voir CAMPAN Véronique, MARTIN Marie, ROLLET Sylvie (sous la direction de), *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?*, Presses universitaires de Rennes, 2019.

Cette expérience du geste nous montre que la singularité ne relève pas du donné, mais du devenir. Tel est l'enjeu de ces « gestes de dépassement » : « les faisant, je devenais tout autre ». La constitution d'une identité singulière ne relève pas de la fidélité à « soi », à une origine déjà fixée et déjà donnée : elle cherche plutôt à être « fidèle à son “transitoire”⁶²⁵ »⁶²⁶.

La constitution du sujet repose donc sur un procédé de composition et décomposition, traversée de cette même activité des altérités et perçue à un moment suspendu de son mouvement. La rencontre avec l'altérité implique un préalable d'évidement de soi pour permettre la pénétration de l'altérité dans le sujet en constitution. On retrouve ici l'impératif de dépersonnalisation également évoqué par Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne*. Mais l'habitation du corps que suppose la notion de geste donne une couleur toute particulière à cette nécessité de dépossession de soi pour rendre possible une nouvelle possession d'une différence rendue elle-même différente par ce passage :

La singularisation passe bien par la dépersonnalisation, en ce qu'il faut commencer par « dévider » et « évider » les personnes (soit étymologiquement les *personnae*, les rôles et les masques que jouent les acteurs sur la scène publique), afin de pouvoir « devenir tout autre » – autre que ce que l'on était à l'origine et autre que ces personnalités convenues, apprises par mimisme des gestes d'autrui. C'est bien en ré-occupant ce qui nous occupe que le geste singularisant permet de devenir soi.

Le recours aux termes de « rôles » et de « masques » instaure la circulation des identités dans un imaginaire du spectacle, de la mimésis théâtrale où l'instabilité du soi, derrière la neutralité ou l'artifice des masques, apparaît presque baroque. L'idée d'« occupation » et de « réoccupation » d'un corps par le geste semble presque diluer le soi dans un changement permanent, presque fantomatique, d'habitation des corps. Mais loin d'un risque de démantèlement du sujet, le geste est présenté davantage comme la réaffirmation d'un « style », c'est-à-dire la manifestation de la manière particulière qu'aurait chacun d'effectuer une action. Le recours à la notion barthésienne de « diaphorologie » est symptomatique de l'association de la notion de geste à celle de style par Citton. Ce qu'on nommerait plutôt par « variation », à la suite de John Dewey⁶²⁷, est verbalisé par Barthes (et convoqué par Citton) comme « nuance », mettant ainsi davantage l'accent sur l'écart par rapport à une norme supposée. Cette acception induit alors une idée de distinction d'un sujet face à la norme collective et brise l'équilibre de constitution consubstantielle de l'individuel et du

625 MICHAUX Henri, *Mouvements*, Gallimard, 1982, p. 18.

626 CITTON Yves, *Gestes d'humanités*, Paris, Colin, 2012, p.74

627 DEWEY John, *L'art comme expérience*, Folio Essais, 2010.

collectif. Les exemples donnés par Citton (celui de l'artisan, du musicien, du danseur et de l'acrobate) ainsi que ses propres conclusions contredisent pourtant cette définition du sujet : ils ramènent le processus de répétition et de différenciation à une métamorphose permanente du soi donc le corps est conçu comme passage de subjectivations, articulé au « devenir collectif⁶²⁸ ». L'artisan, de même que le musicien, le danseur ou encore l'acrobate, consolident leur qualité à partir de la répétition de gestes qu'il s'agit surtout d'apprendre de quelqu'un et de faire siens. Mais cette « virtuosité » repose précisément sur l'entre-deux de la capacité à reproduire tout en s'appropriant :

Et sur ce point encore, la virtuosité paraît s'ingénier à entrecroiser maîtrise et aliénation de façon paradoxale. J'acquiers « mon » adresse à force d'imiter autrui. L'entraînement consiste à se battre contre soi-même pour devenir ce que l'on aspire à être. En dehors de cas exceptionnels, la virtuosité relève de l'acquis (et du laborieusement acquis) : la maîtrise de nos gestes exige de s'aliéner non seulement dans les propriétés des matériaux et des situations présentes, mais aussi dans les gestes imités d'autrui et imposés contre nos propres mouvements spontanés. On retrouve ici ce qu'on disait plus haut de la guitare : quelque chose s'exprime par un mouvement dont je suis le lieu de transmission (ou de coagulation), davantage que « l'auteur⁶²⁹ ».

La notion d'« auteur », en tant que procédé de différenciation, voire de distinction, d'un sujet caractérisé par un « style » est ainsi mise à mal par la richesse de la dialectique entre répétition et variation. Au-delà du risque de mécanisation par la répétition, c'est-à-dire de dépersonnalisation du sujet, c'est le procédé de reprise qui permet son émancipation, en même temps que son travestissement en geste « naturel », « spontané ». Dans tous les cas, le risque moderne de la mécanisation du geste n'est pas seulement présenté comme risque de la dépersonnalisation et de la destruction du sujet « individuel ». Avant tout, Citton précise bien que c'est la subjectivation qui est mise en péril, c'est-à-dire le passage des subjectivités : le rapport du sujet à la vie présente, à ce que le philosophe nomme « temps intergénérationnel » (soit « imprégnation par imitation ») ainsi qu'aux dynamiques culturelles du collectif. Mais l'exemple des musiciens ou des danseurs évoqué par Citton met également en évidence l'ambivalence de l'oscillation entre le mécanique et le vivant. Au-delà de la déshumanisation, bien connue et abondamment commentée par la critique, à travers la « machinisation » ou répétition industrielle induite par les temps modernes, la dialectique entre

628 CITTON Yves, *Gestes d'humanités*, Paris, Colin, 2012, p. 84.

629 *Ibid.*, p. 60.

l'automatisme et le vivant renouvelle, au XX^{ème} siècle, celle de l'artifice et du naturel⁶³⁰ et alimente les débats sur les enjeux de la représentation⁶³¹.

Cette question nourrit notamment les réflexions de Pasolini que l'intérêt pour les corps prolétaires conduit à se pencher sur le cas du burlesque. Ce dernier est l'exemple archétypal de ce que la mécanisation à l'ère industrielle fait au corps (notamment aux corps populaires) et, partant, au sujet. Mais la tension entre la machine et le vivant est présentée par Pasolini comme constitutive d'un mode de représentation « réaliste », au sens non pas naturaliste du néo-réalisme mais au sens « mythique », en ce que le mythique est, pour le poète, l'autre face du réalisme. Dans un texte d'*Empirismo eretico* intitulé « Le gag chez Chaplin⁶³² », Pasolini compare le gag burlesque et le masque de la Commedia dell'arte, à travers le prisme de l'automatisme :

Le « gag » est généralement un procédé stylistique qui veut rendre l'action automatique : un peu comme le masque de la Commedia dell'Arte veut rendre le personnage automatique.

Le « gag » et le « masque » se déplacent entre deux pôles (entre deux utilisations diamétralement opposées) ; d'une part ils peuvent atteindre le maximum d'automatisme en transformant l'action et le personnage en une abstraction qui figure comme élément d'une représentation non-naturelle ; d'autre part, à travers la synthèse qu'ils opèrent nécessairement, je dirais techniquement, ils rendent l'humanité d'une action ou d'un personnage essentielle, en les présentant en un de leurs moments foudroyants et inspirés, qui en manifeste la réalité à son comble (et le contexte est donc, même sans aucune pointe naturaliste, réaliste⁶³³).

L'oscillation décrite par Pasolini entre l'automatisme, d'un côté, et l'humanisme de l'autre, constitue le spectre sur lequel évoluent les possibilités de représentation ayant recours au gag ou au masque, c'est-à-dire à une technique d'automatisation du corps et des gestes. C'est là le préalable à partir duquel le poète analyse le procédé chaplinien produisant un fort effet d'humanisation du personnage de Charlot. On perçoit dans cet extrait l'opposition sous-jacente que Pasolini prête à un réalisme « naturaliste » et à un réalisme « non naturel », qui ne prétend pas à une reproduction

630 On pense notamment au *Casanova* de Fellini et à sa célèbre scène de l'automate.

631 La notion de rythme connaît justement une belle fortune dans les travaux de sciences sociales portant sur l'accélération des temps modernes et la vitesse à l'ère de l'industrialisation. À la même époque, et s'imprégnant de préoccupations similaires, les premières théories du cinéma placent justement la notion de rythme au cœur de leurs réflexions et l'articulent à la question de la répétition machinique et de la place du sujet à l'ère industrielle. Sur cette question, voir GUIDO Laurent, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, 2007, nouvelle édition 2014.

632 « Le « gag » chez Chaplin », in PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg. , pp. 110-111, issu de Bianco e Nero, 3/4, mars-avril 1971.

633 *Ibid.*, p. 110.

directe du réel mais à une réélaboration à travers le prisme du sacré. Ainsi, après avoir souligné la capacité de Chaplin à créer un univers propre à ses films muets, Pasolini compare le recours au gag dans le cinéma parlant, par intégration ponctuelle à une autre structure narrative qui est celle de la « structure audio-visuelle⁶³⁴ », au système de fonctionnement des films comiques muets « uniquement constitués de gags ». Il oppose alors les « pointes de naturalisme » que la « mimique ou pure présence physique et parole orale » incorporent dans le film, aux « synthèses *purement réalistes* des gags » permises par le muet. Dans ce dernier cas, le gag constitue un « phénomène technique et stylistique à part⁶³⁵ ». Il convient de relever, à ce stade que le procédé de « synthèse » évoqué par Pasolini semble surtout constituer une allusion à une activité de mélange (plus que de réduction kantienne) proche de celle attribuée par le poète au langage.

Cette dimension est également soulignée dans son analyse du travail comique de Totò. Lors d'un entretien concernant leur collaboration⁶³⁶, Pasolini décrit le procédé d'élaboration du comique chez Totò, lorsque ce dernier est son propre metteur en scène (et que le poète aura tenté de désamorcer pour créer son propre personnage à partir de son travail d'acteur). Le potentiel comique du « prince du rire » Napolitain reposerait sur la constitution d'une « image de soi », d'un cliché, fondé sur la synthèse des composantes du sujet mobilisé. Il s'agit ainsi d'élaborer une image fixe, de tendre vers une immobilisation du vivant, une sorte d'objectivation. Pasolini évoque la suspension du personnage de Totò entre Pulcinella (une « marionnette désarticulée ») et un « brave homme, un brave napolitain », « presque néo-réaliste, réaliste, authentique⁶³⁷ ». La configuration du personnage tient donc à sa position entre-deux, tendu entre la mécanique et le vivant. La dynamique de rapprochement et d'éloignement de ces deux pôles pour le mélange qui constitue le personnage, est mise en évidence par le fait que Pasolini évoque d'abord deux axes distincts, pour ensuite les évaluer comme « voisins, tellement voisins qu'ils finissent par se fondre continuellement l'un dans l'autre⁶³⁸ ». On comprend donc que ce qui intéresse le poète dans le travail du corps et du geste développé par le burlesque, c'est précisément cette oscillation entre la machine et l'humain qui, par la dialectique bigarrée qu'elle suscite, permet une représentation au réalisme non pas naturaliste mais « mythique », c'est-à-dire fondé sur la mise en évidence du sacré de l'humain : « Mon idée précise, sur ce point, est que seuls ceux qui croient au mythe sont réalistes, et vice versa. Le « mythique » n'est que l'autre face du réalisme⁶³⁹ ». Dans cet extrait des entretiens de Pasolini avec

634 *Ibid.*, p. 111.

635 *Ibid.*, p. 111.

636 Pasolini et Totò ont travaillé ensemble à l'occasion de la réalisation d'*Uccellacci, uccellini*, ou encore de *Che cosa sono le nuvole*. Cet entretien est restitué dans BERGALA Alain (sous la direction de), *Pasolini cinéaste*, n° Hors-série des Cahiers du Cinéma, Paris, 1981.

637 *Ibid.*, p. 25.

638 *Ibid.*, p. 25.

639 DUFLLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Éd. Pierre Belfond, 1970, p. 64.

Jean Duflot, Pasolini énonce sa conception du réalisme affranchie de toute tentation naturaliste. Mais surtout il mentionne plus loin l'importance de l'activité physique et corporelle du sujet, son investissement par le geste pour permettre l'émergence du sacré : « Je découvre de plus en plus, à ce propos, en étudiant les mystiques, que l'autre face du mysticisme, c'est le « faire », l'« agir », l'action⁶⁴⁰. ». La sacralité du sujet jaillit alors de son action et donc de sa manière particulière d'habiter son propre corps.

Ce qui ressort de la critique analysant le Charlot de Chaplin⁶⁴¹ (pour lequel Pasolini affiche une admiration sans bornes), est la cristallisation en un personnage de la crise de l'homme moderne, lequel se trouve en perpétuel décalage, en tension permanente avec la réalité de l'ère industrielle (l'accélération, la machine ou encore la sérialisation de la production d'objets). Les gestes « réflexes » de Charlot, les dysfonctionnements que son corps entraîne dans le déroulement régulier des choses, ordonnées par la machine, sont autant de manifestations de cette dialectique du vivant et du mécanique, engagés dans une lutte permanente de l'un avec l'autre. Chaplin réinvestit ainsi le choc tout romantique entre le sujet et le monde. Pourtant, ce grand dérèglement chaotique du corps découle de son assimilation à la machine et induit ainsi une confusion entre le vivant et le mécanique. L'oscillation entre rejet et attraction de ces deux pôles est donc constitutive de la relation complexe et conflictuelle entre le sujet et le réel. Elle tient souvent à des « rythmes » (ou plutôt à des cadences) divergentes qui ne parviennent pas à s'accorder. Cette inadéquation de l'humain et du monde moderne suppose soit une insuffisance du sujet (dans un fantasme moderniste abondamment commenté⁶⁴²), soit la dénaturation du réel qui n'est plus perçu comme un environnement accueillant pour l'humain. La question de l'aliénation est ainsi toujours au cœur de ces rapports de force, penchant tantôt d'un côté et tantôt de l'autre.

Ce qui ressort de cette tension du burlesque, ce sur quoi repose la machinisation du corps, c'est le détournement du geste qui n'existe alors plus en tant que tel, en tant que manifestation du corps traversée par les processus de signification et d'imitation évoqués plus haut ; le geste a désormais une visée, une fonction, appropriée par une visée utilitariste. Il n'est plus expressivité mais moyen de communication ; il n'est plus constitution d'un sujet par et dans son activité humaine mais outil de productivité. Pasolini souligne cette différence de nature dans un article pour *Vie nuove* sur Chaplin⁶⁴³, dans lequel il oppose l'expressivité de Charlot à l'instrumentalité. Le burlesque constitue

640 *Ibid.*, p. 64.

641 Sur ce point voir notamment JOURDREN Morgane, LOIZEAU Pierre-Marie (sous la direction de), *La figure de Charlot et ses avatars*, Presses universitaires de Rennes, 2015 ; ainsi que MONTIN Sandrine (sous la direction de), « Charlot, ce poète ? Chaplin et la poésie », *Loxias*, n°49, juin 2015.

642 Voir GUIDO Laurent, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, 2007, nouvelle édition 2014.

643 PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg.

alors, selon le poète, la manifestation physique, par le comique, de la résistance du corps. Car la mécanisation et la variation des corps autour de cette standardisation accentue le sentiment d'une pulsion de survie de l'humanité du personnage. Cette réaction (parfois réflexe, donc supposée non consciente) souligne la matérialité du geste quand celui-ci n'est plus lissé par la chaîne opératoire de la machine. C'est lorsque la machine déraile et que le processus industriel ne peut plus s'écouler en toute régularité, que le geste mécanique nous apparaît dans toute sa corporalité et dans son incarnation.

Si le burlesque est la riposte comique à ce détournement du geste et du corps, force est de constater que le même mouvement de résistance corporelle se manifeste autrement dans *Accattone*. Le comique burlesque est présent dans *La Ricotta*⁶⁴⁴, *Uccellacci e uccellini*, ou encore *Che cosa sono le nuvole ?*, mais dans *Accattone* la réaction du corps concentre une explosion de sacré qui s'exprime par le recours au tragique. Le personnage homonyme est, en effet, possédé de crises d'humanité et de pulsions vitales lorsqu'il se trouve confronté à une violence qu'il perçoit comme dégradante. Qu'il s'agisse de sa réaction pleine de fureur lorsqu'il est maintenu en prison dans l'attente d'être interrogé, ou de son attitude face à la pénibilité du travail. C'est précisément ce qui fait la différence entre ce personnage et celui de Mamma Roma : cette dernière aspire au contraire à la « normalisation » de son être et de son corps. La tension entre une certaine rigidité du corps (induite par sa mécanisation) et la grâce qui peut s'en dégager traverse autant la figure de Charlot que l'œuvre de Pasolini. La forte présence, dans l'imaginaire du poète italien, de figures de marionnettes et de pantins, se vérifie aussi bien dans son cinéma (c'est le cas, de manière évidente, dans *Che cosa sono le nuvole ?*), que dans son œuvre littéraire⁶⁴⁵. Ainsi les ressemblances entre les personnages d'Accattone et de Pinocchio, analysées par Hervé Joubert Laurencin, apparaissent-elles comme liées à un intérêt plus général de la part du poète envers les figurines de bois ou de carton. La figure de Polichinelle habite tout autant l'imaginaire du cinéma de Chaplin. Elle véhicule un fantasme romantique autour de la rêverie et de la survivance du monde magique où les objets peuvent parler et se mouvoir. Charles Nodier décrit ainsi la fortune de ce personnage qui, à l'époque des révolutions industrielles, cristalliserait selon lui l'essence de l'âme populaire et incarnerait la vitalité de l'artefact⁶⁴⁶. Kleist⁶⁴⁷, quant à lui, souligne la « simplicité » des marionnettes qui serait pour lui le moteur de cette perfection qu'il leur attribue, de leur innocence et de leur spontanéité.

644 Sur ce film et les procédés dialectiques qui y sont mis en œuvre, voir DELOCHE Pascale, *Le temps des figurants : la réserve eschatologique dans La ricotta, de Pasolini*, VANCHERI Luc (thèse sous la direction de), Lyon, 2018.

645 Voir notamment, sur cette question, GUARNIERI Alberico « La funzione Pinocchio in *Una vita violenta* di Pasolini : un confronto fra *Le avventure di Pinocchio* di Collodi e *Una vita violenta* di Pasolini », in MORACE Aldo Maria, GIANNANTI Alessio (a cura di), *La letteratura della letteratura : atti del XV Convegno internazionale della MOD*, 12-15 giugno 2013, pp. 239-254.

646 NODIER Charles, *Polichinelle*, BNF Collection, 2016.

647 KLEIST Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*, Éd. Les mille et une nuits, 1998.

L'absence de conscience de la marionnette est ce qui lui permet d'atteindre cette grâce totale. On retrouve donc là le fantasme de la perfection du geste réflexe, auquel est attribuée une pureté, proche de la naïveté d'une absence de conscience. L'objet articulé dépasse alors, dans cette acception, le sujet humain. Et c'est à cela que le personnage de Charlot est associé : le peu d'émotions complexes qu'on lui attribue font de lui un éternel enfant aux yeux khôlés grands ouverts sur le monde. Il se caractérise par sa naïveté, ce qui lui accorderait la grâce absolue qui manque aux autres sujets, « plombés » par leur gravité d'adultes⁶⁴⁸. L'importance de l'innocence du pantin, pour le rapport au monde qu'elle induit, rappelle encore une fois l'imaginaire baudelairien imposant à l'artiste un regard d'enfant sur le monde et l'injonction à « tout voir en nouveauté », porté par la légèreté de l'ivresse.

L'analyse de la compréhension du burlesque par Pasolini éclaire ainsi la fascination du poète pour ces êtres suspendus entre la vie et la « machine » (ou plutôt, dans ce cas, la technique⁶⁴⁹). Accattone, qui se voit d'ailleurs traité d'« homme de carton » par les compagnons de Ciccio venus lui régler son compte, renforçant ainsi la comparaison avec un pantin désarticulé⁶⁵⁰, apparaît lui aussi suspendu dans un entre-deux qui ne serait ni tout à fait la vie, ni tout à fait l' inanité. Ce flottement est d'ailleurs suggéré par la scène d'ouverture, où son pari le conduit à un saut (tel un acrobate) le conduisant soit vers la mort, soit vers la vie. Si Pinocchio est un pantin de bois qui souhaite devenir un vrai petit garçon, Accattone est cet *homo saccar* maintenu hors de la cité et qui souhaite obtenir son intégration. Son rêve illustre clairement la limite à laquelle il se trouve, entre l'ombre et le soleil, ainsi que son désir de basculer de l'autre côté. Il se balance durant tout le film entre des moments d'abattement et de dévitalisation (notamment à l'issue de sa première journée de travail qui semble le vider complètement de toutes ses forces), et des moments d'explosions vitales aussi violentes qu'inattendues (lors de la bagarre avec son ancien beau-frère par exemple, mise en scène comme une précipitation du sacré). Cette tension entre la vie et la mort, entre le jour et la nuit, s'incarne également dans le flottement entre l'éveil et le sommeil (et donc le rêve et la réalité), analysé par Hervé Joubert-Laurencin⁶⁵¹. Il analyse l'inversion sur le mode duquel s'ouvre le film lorsque Scucchia, le vendeur de fleurs, s'étonne de voir les proxénètes en plein soleil et proclame alors la fin du monde. À partir de là s'installerait une ambiguïté sur l'état de veille ou de sommeil

648 On peut supposer ainsi que le succès de la célèbre scène de danse à la mappemonde dans *Le Dictateur* tiendrait en partie à cette cristallisation de l'association du comique burlesque à la grâce du danseur et au funambule.

649 Le burlesque dans *La Ricotta* a également une fonction de suspension du personnage entre la vie et la mort (entre l'incarnation et l' inanité) dans un équilibre précaire arbitré par la consommation de ricotta. Le trop peu ou le trop plein faisant pendant à la juste mesure humaine qui est refusée au personnage de Stracci. La référence à Chaplin est particulièrement explicite dans ce film à travers les accélérés de certaines scènes.

650 Voir KLEIST Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*, Éd. Les mille et une nuits, 1998.

651 JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le grand chant. Pasolini poète et cinéaste*, Éd. Macula, 2022, p. 377.

(donc de rêve) du narrateur. Et Joubert-Laurencin fonde sur cette ambivalence l'ambiance stylistique du film :

Voilà aussi pourquoi dans ce film, et dans bien d'autres de Pasolini, tout est à la fois subtil et grossier, ouaté et brutal, endormi et speedé : c'est la dualité du rêveur. Celle du corps de Dante pendant son voyage dans l'au-delà qui, par exemple, « tombe » littéralement « de sommeil » au bord de l'Achéron avant de se réveiller en sursaut sur l'autre rive, en Enfer, entre les chants III et IV⁶⁵².

Les croisements entre rêve et mort, conscience et absence de conscience, sont ainsi soulignés par Joubert-Laurencin qui opère un rapprochement entre Pasolini et Dante à travers l'inversement chez Pasolini de la figure dantesque du « vivant parmi les morts », en une figure du « mort parmi les vivants ». Il cite également Pasolini, parlant pour ce film de « grave esthétisme de mort ». Le tragique d'Accattone fait donc plonger (presque littéralement) le personnage vers une attraction morbide causée par ce déséquilibre d'une hésitation prolongée entre une vitalité violente et une tentation suicidaire. C'est là l'aboutissement d'une métamorphose tragique de la dialectique burlesque entre la machine et le vivant.



Figure 39



Figure 40

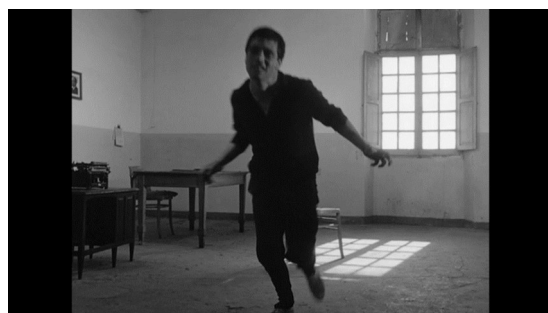


Figure 41

652 Ibid., p. 377.

Ce détour par le burlesque ramène notre réflexion à la question de l'oralité du langage cinématographique, par le fantasme d'une « grammaire de gestes », présent dès les premières années de l'art cinématographique, et pétri de fantasmes rythmiques alignés sur le paradigme musical⁶⁵³. À partir des gloses critiques contemporaines sur la poésie de Chaplin, naît l'idée d'une modernité poétique dépassant les mots par le langage gestuel de Charlot. Sandrine Montin⁶⁵⁴ identifie ainsi chez Ricciotto Canudo la première occurrence à un « vocabulaire de gestes » dans les films muets de Chaplin, qualifié de langage aussi sensible que celui de la poésie et d'autant plus valorisé qu'il se passe de la matière indigne des mots.

Mais l'attribution abusive d'un langage des gestes aux mouvements du corps et donc d'une potentialité signifiante des actions, limitée à la communication, existe dès les premières circonscriptions de la notion de geste. Yves Citton rappelle ainsi la définition de Furetière dans le *Dictionnaire universel* de 1690, qui pose le geste comme « mouvement du corps qui se fait non pas pour changer de lieu, mais pour signifier quelque chose⁶⁵⁵ ». Cette première base, déjà limitante, est renforcée dans son resserrement de la notion en 1757 par une deuxième définition destinée à l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert. Son auteur, Cahusac, fait basculer la notion vers l'univers des arts du spectacle : « de quelque manière qu'on l'envisage, il est indispensable de le voir toujours comme expression : c'est là sa fonction primitive et c'est par cette attribution, établie par les lois de la nature, qu'il embellit l'art dont il est le tout et celui auquel il s'unit, pour en devenir une principale partie. ». En faisant évoluer le geste vers les langages corporels scéniques de la danse et du théâtre, Cahusac introduit l'idée d'un « art des gestes », renforçant par là celle d'une communication non-verbale. Au même moment, Rousseau réunit le mouvement et la voix dans une même capacité d'atteindre l'autre et de le toucher en lui « signifiant quelque chose ». Toutes ces définitions conduisent à une réduction du geste à une forme de communication, que Citton qualifie de « comme une autre », et qui oriente encore aujourd'hui les aspirations à un langage de gestes émancipé des mots. Il convient cependant de préciser qu'elle porte en germe le fantasme que réalisera le cinéma muet : celui d'un langage universel, plus direct, communicable à tous (car libéré des barrières de la langue), donc absolu et abstrait. Sa spontanéité supposée lui confère l'aura du « naturel », à la fois plus proche de son objet et plus directement transmissible à son interlocuteur⁶⁵⁶.

653 Sur ce point voir GUIDO Laurent, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, 2007, nouvelle édition 2014.

654 « Introduction : Une poésie sans mot : enquête sur un paradoxe », in MONTIN Sandrine, *Charlot ce poète ? Chaplin et la poésie*, accessible en ligne : http://www.fabula.org/actualites/loxias-n-49-charlot-ce-poete-s-montin-dir_69160.php

655 Cité par CITTON Yves, *Gestes d'humanités*, Paris, Colin, 2012, p. 6.

656 C'est également ce qui fonde le fantasme moderniste autour de la poéticité du langage cinématographique, un langage purement sensible et libéré de la matière des mots. Le personnage de Charlot cristallise cette « poésie de

Pourtant Citton revendique une conception du geste qui l'envisage, à la suite de Giorgio Agamben dans *Moyens sans fins (Notes sur le geste)*, comme une « médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes⁶⁵⁷ ». Libérés d'une destination prédéterminée, les gestes peuvent alors être perçus comme « vecteurs de sens, sans être pour autant porteurs de messages », ce qui les investit d'une « force d'irradiation » : « certains gestes brillent par leur présence immédiate, dont aucun message, aucune signification, aucune explication, aucune finalité ne sauraient rendre compte⁶⁵⁸. »

Si on a rappelé ici le cas particulier du cinéma dans l'appréhension de la notion de geste, c'est parce que la spécificité de cette compréhension tient en grande partie à la place unique qu'il occupe dans la modernité. *Moyens sans fins*, ce même texte d'Agamben cité par Yves Citton⁶⁵⁹, est connu pour sa proclamation d'une perte des gestes à l'époque moderne, et l'identification d'une action particulière du cinéma, art de la modernité technique, face à cette disparition :

Dans le cinéma, une société qui a perdu ses gestes cherche à se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte.

Une époque qui a perdu ses gestes en est du même coup obsédée ; pour des hommes dépourvus de tout naturel, chaque geste devient un destin. Et plus les gestes, sous l'action de puissances invisibles, perdaient leur désinvolture, plus la vie devenait indéchiffrable.[...]

Dans la culture européenne, Nietzsche incarne le point où cette tension entre deux pôles, l'un d'effacement et de perte du geste, l'autre de transfiguration du geste en une fatalité, touche à son comble. [...] *Ainsi parlait Zarathoustra* est le ballet d'une humanité qui a perdu ses gestes. Et lorsque l'époque s'en aperçut, alors (trop tard!) commença la tentative précipitée de récupérer in extremis les gestes perdus⁶⁶⁰.

Le cinéma apparaît ainsi comme l'art contemporain, consubstantiel, voir complice, de la disparition des gestes. Il est en même temps posé comme le lieu de constatation de cette perte, de conservation, et de « transfiguration » du geste. Cette analyse relie intimement le geste et le cinéma et attache leurs deux destinées à leur ancrage dans la modernité. Chacun, plongé au cœur des problématiques propres à leur époque a son rôle à jouer l'un pour l'autre. Un détour par Warburg et

gestes » à laquelle aspire la modernité poétique de son époque. Sur ce point, voir : Sandrine Montin, « Charlot ou le langage en jeu », paru dans Loxias, 49., mis en ligne le 15 juin 2015, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8011>.

657 Cité par CITTON Yves, *Gestes d'humanités*, Paris, Colin, 2012. p. 80.

658 CITTON Yves, *Gestes d'humanités*, Paris, Colin, 2012. p. 84.

659 La démarche même de Citton s'inscrit dans la continuité des travaux d'Agamben sur les formes-de-vie. Voir notamment sur ce point Hamel, Jean-François. « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton. » *Tangence*, numéro 107, 2015, p. 89–107. <https://doi.org/10.7202/1033952ar>

660 AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Rivages, Paris, 1995, p. 63.

son Atlas *Mnemosyne* permet à Agamben de dérouler la nature de la relation qui les unit. Il oppose à l'idée d'une qualification de l'œuvre de Warburg comme « répertoire d'images », celle d'une « représentation à mouvement virtuel des gestes de l'humanité occidentale, de la Grèce classique jusqu'au fascisme⁶⁶¹ ». L'assimilation de cet agencement du mouvement au cinéma est clairement revendiquée par Agamben qui parle de « photogrammes » plus que d'images porteuses d'une « réalité autonome ». En s'appuyant sur la notion deleuzienne d'« image-mouvement », il tend à démontrer que le cinéma aurait fait basculer à l'ère de la modernité, l'image, dans son acception classique supposant une « rigidité mythique⁶⁶² », vers le geste :

De fait, toute image est animée d'une polarité antinomique : elle est d'une part réification et annulation d'un geste (il s'agit alors de l'*imago* comme masque de cire mortuaire ou comme symbole), dont elle conserve d'autre part la *dynamis* intacte [...]. [...] Car toujours, en toute image, est à l'œuvre une sorte de *ligatio*, un pouvoir paralysant qu'il faut exorciser ; et c'est comme si de toute l'histoire de l'art s'élevait un appel muet à rendre l'image à la liberté du geste⁶⁶³.

Ainsi, pour Agamben, « le cinéma ramène l'image dans la patrie du geste ». Car la tension décrite entre l'*imago* et la *dynamis*, qu'il qualifie alors de « paralysante », se voit au contraire dotée au cinéma d'une qualité dynamique. On retrouve dans la polarisation posée par Agamben une oscillation entre l'animé et l'immobile, proche de celle développée par le burlesque. Le potentiel actif du Septième art fait de lui, pour Agamben, un art pétri de la matière des gestes plus que de celle des images, ce qui l'ouvrirait, de l'ordre esthétique qui est notoirement le sien, à l'ordre politique et éthique. La centralité du geste au cinéma étend son champ d'acception à celui de la politique : « La politique est la sphère des purs moyens ; en d'autres termes, de la gestualité absolue, intégrale, des hommes⁶⁶⁴. ». Car le geste induit, selon le philosophe italien, une émancipation de l'acte par lequel il acquiert une sorte d'expressivité jamais dissociée de la vie du sujet. C'est ainsi qu'il en devient constitutif. Au-delà de l'opposition entre le « faire » (*poiesis*) et l'« agir » (*praxis*), Agamben situe le geste dans un entre-deux où l'activité du sujet, affranchie de toute destination, se donne à percevoir et participe ainsi de sa constitution, de son habitation de soi dans son milieu : « Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. Du coup, l'être-dans-le-milieu de l'homme devient apparent, et la dimension éthique lui est

661 *Ibid.*, p. 64.

662 *Ibid.*, p. 65.

663 *Ibid.*, p. 65.

664 *Ibid.*, p. 71.

ouverte⁶⁶⁵. ». Ainsi se montre, dans sa nudité, l'activité même d'« être-dans-le-milieu » du sujet : sa constitution dans son corps, dans son langage et dans son milieu.

Il s'impose cependant de préciser la place qu'Agamben accorde à la notion de montage dans sa pensée de l'image au cinéma. Les propos d'Agamben sur les potentialités dynamiques de la notion de geste pour le cinéma et, surtout, pour l'image cinématographique, ne sont pas sans rappeler la double articulation de l'image qu'il pointe dans *Le cinéma de Guy Debord*⁶⁶⁶. Les virtualités de l'image cinématographique se constituent, selon lui, de deux possibles, indissociables l'un de l'autre : celui de la répétition et celui de l'arrêt. La puissance dynamique de l'image tiendrait ainsi à l'attachement consubstantiel de l'un à l'autre. On retrouve cette oscillation entre deux pôles, qui sont surtout, chacun d'entre eux, des actualisations différentes d'une activité : la répétition est associée à la mémoire et l'arrêt à la disjonction. Agamben attribue alors les moyens de réalisation de cette double et simultanée activité de l'image cinématographique au montage et définit cette caractéristique comme la particularité des « temps modernes ». De même que ce que le philosophe décrit à propos du geste dans *Moyens sans fins*, le montage (ou l'image cinématographique, dans une acception se revendiquant d'une proximité avec l'image dialectique benjaminienne et avec l'image-mouvement de Deleuze) tend vers une mise en évidence de ses « moyens », contrairement à l'esthétique hégélienne qui vise à effacer ces moyens d'expression. Agamben mobilise ainsi les potentialités dialectiques de la notion de montage, tout en soulignant sa capacité à se « montrer en tant que tel ». Ses considérations apparaissent symptomatiques d'une conception de la modernité passant par l'exposition de ses moyens. Ce que précisément signale Pasolini concernant le « cinéma de poésie ».

Agamben n'envisage pas de dissociation entre le geste, c'est-à-dire une certaine manière d'habitation du sujet, et le langage. Ce continu assumé par la notion de geste fait écho à celui développé dans *Homo Sacer IV, L'usage des corps*, entre *zoè* et *bios*, qui conditionne les possibilités de formes-de-vies, c'est-à-dire la relation entre la vie et sa manière de s'exhiber :

Cela signifie que ce que nous appelons forme-de-vie est une vie où l'événement de l'anthropogenèse – le devenir humain de l'homme – est toujours en cours. C'est seulement parce que dans la forme-de-vie sont en jeu la mémoire et la répétition de cet événement que la pensée peut remonter archéologiquement à la séparation même entre *zoè* et *bios*. Cette séparation s'est produite dans l'événement anthropogénétique, quand, à la suite d'une transformation dont l'étude n'est pas du ressort des sciences humaines, le langage est apparu chez l'être vivant, et que celui-ci a mis en jeu dans le langage sa vie naturelle même. L'événement anthropogénétique coïncide avec la fracture entre vie et langue, entre l'être vivant et l'être

665 *Ibid.*, p. 69.

666 AGAMBEN Giorgio, « Le cinéma de Guy Debord », in *Image et mémoire*, Éditions Hoëbeke, 1998, pp. 65-76.

parlant ; mais par là même le devenir humain de l'homme implique l'expérience continuelle de cette division et, en même temps, de la réarticulation historique, tout aussi continuellement renouvelée, de ce qui avait été ainsi divisé. Le mystère de l'homme n'est pas celui, métaphysique, de la conjonction entre le vivant et le langage (ou la raison, ou l'âme), mais le mystère, pratique et politique, de leur séparation⁶⁶⁷.

L'écart souligné entre vie et langue s'aligne à un réagencement continu de ces deux pôles. L'activité permanente de leur prétendue séparation repose sur un mouvement de répulsion et d'attraction qui met en évidence leur inter-nécessité pour la constitution du sujet. La notion de geste, telle que théorisée par Agamben et Citton, apparaît ainsi comme l'activité corporelle d'une relation, d'une subjectivation. Sa perte n'est énoncée que pour appeler à un renouvellement de son actualisation. On émet ici l'hypothèse d'une possibilité à travers la modernité poétique pasolinienne, en tant que reconsidération d'une oralité par le langage cinématographique. Dans cette optique, le geste retrouve sa potentialité dynamique de prise de subjectivation, dans un continu entre le corps, le langage et le réel. Il participe de l'oralité poétique du film en reconfigurant le sujet dans son langage, tout en dépassant la dichotomie traditionnelle entre le visuel et le sonore. Différente du « parlé », l'oralité ancre le sujet dans son langage, non pas par une communication sourde-muette de gestes, mais à travers la tension que sous-tend la notion de geste. Si la proximité de cette dernière avec une conception de la représentation fondée sur la *mimèsis* est plus forte que dans la notion de rythme, on retient surtout le mouvement dialectique de reprise et de différenciation qui la traverse. Ce que la notion de forme-de-vie, sous-jacente à cette analyse, fonde, c'est la capacité d'envisager une inscription du sujet pris dans son historicité. La notion de rythme convoque avec plus de force peut-être la question du langage, dans une acception également libérée des carcans utilitaristes de la communication. Geste et rythme se rejoignent dans une critique de la fonctionnalité du langage et du corps, à laquelle ils opposent le souci anthropologique et politique de la configuration du sujet. Le champ politique que le geste renforce explicitement dans notre réflexion introduit ici la bascule vers une considération du peuple en tant que corps politique.

667 AGAMBEN Giorgio, « Une vie inséparable de sa forme », dans : *L'Usage des corps. Homo sacer, IV*, Paris, Le Seuil, « L'Ordre philosophique », 2015 , pp. 287-295. URL : <https://www.cairn.info/l-usage-des-corps--9782021153941-page-287.htm>

Conclusion suspendue ...

La perte du sacré et la prosaïsation de l'épopée apparaissent liées à l'effondrement d'un rapport harmonieux du sujet au monde. L'écart se creuse entre le vers et la prose, tandis que, parallèlement, sont rapprochés la prose et le prosaïque. Par extension, s'installe une opposition, également de plus en plus forte, entre poésie « savante » et poésie « populaire ». Les notions présentées comme inconciliables de « langage poétique » et « langage prosaïque » sous-tendent une répartition différenciée du langage alors fonctionnalisé, même dans la visée d'une « fonction poétique ». Cette division renforce une séparation hiérarchique entre la vie et l'art, de même que le sacré se trouve éloigné du quotidien.

La prosaïsation de l'épopée tient ainsi à l'évidement du sacré du réel qui bascule alors vers le commun, le trivial, le « populaire ». Le mépris affiché de l'oralité, perçue comme une vulgaire poésie analphabète, achève de classer l'épopée dans le prosaïque le plus éloigné du sacré. Or c'est précisément parce que la poésie a nécessairement recours au même langage, que le soi-disant « langage ordinaire », que l'on constate que tout langage est « ordinaire » ou que, du moins, aucun n'est extra-ordinaire. On souligne également la tendance positiviste de dégradation du sacré, pour ce qu'il renvoie aux cultures archaïques jugées obscurantistes. La modernité fait le ménage dans le monde et dans le langage. Elle se débarrasse de la notion de voix qui, au cœur de l'épopée, fonde la subjectivation et donc la socialisation intrinsèque de l'*épos*. Elle configure le sujet dans son langage, abrogeant par là les oppositions traditionnelles qui le divisent. La notion d'héroïsme, telle que définie par Zumthor, mobilise le sujet dans son historicité et dans une tension dialectique de l'individuel et du collectif, dont elle réfute la catégorisation dissociée.

Avec l'épopée surgit l'idée d'une poésie dite « populaire », c'est-à-dire à la caractérisation des plus ambivalentes : le « populaire » oscille entre le fantasme de la « poésie spontanée » d'un auteur non identifié (aboutissement de l'effacement du sujet) et le mépris de la « popularité » d'une œuvre auprès du grand public. Hésitant entre le charme suranné du folklore et la grossièreté de goût des masses vulgaires, le « populaire » n'en demeure pas moins exclu du monde des lettrés et cantonné à ce que les cultures, archaïques ou mondialisées mais, dans tous les cas, encore en attente d'advenir à la civilisation, peuvent faire de mieux. La dimension industrielle de la deuxième acception du terme réaffirme la disparition du sujet et renforce son absence de la culture « populaire ». Cette acception rejette aussi, avec toujours plus de violence, l'épopée dans une réalité passée et dépassée par le progrès.

Mais les liens que Pasolini pose entre l'épopée et le populaire sont de toute autre nature et tiennent davantage à la puissance d'ancrage du peuple dans le réel et dans sa sacralité⁶⁶⁸. Là se jouent notamment les affinités du poète italien avec Gramsci : l'importance accordée par le fondateur du PCI aux cultures paysannes dans le processus révolutionnaire touche profondément Pasolini. Ce sont précisément elles qui renferment pour ce dernier de réelles potentialités révolutionnaires. Leur ancrage dans une tradition fondée sur la sacralité du réel les impose comme modèle culturel permettant l'activité dialectique de la révolution. À cela tient l'importance du maintien d'une culture « populaire », de même que l'alliance entre culture et politique dans le processus révolutionnaire. Si la pensée gramscienne d'une littérature « nationale-populaire » ne trouve pas nécessairement sa réalisation chez Pasolini, les enjeux impliqués par cette notion nourrissent la réflexion du poète italien. La notion ambivalente de peuple organise ainsi les deux axes que prennent notre recherche : à la suite d'Agamben, on prolonge ainsi la question du peuple, présent chez Pasolini par l'incarnation de corps laborieux et marginalisés, et mobilisée chez Angelopoulos en tant que corps politique.

Le corps populaire est considéré par Pasolini comme indissociable du sacré du réel et, partant, constitue le lieu le plus puissant de résistance. La notion de geste renforce ainsi l'idée d'une subjectivation rassemblant le corps et le langage, traversé par des processus dialectiques de répétition et de différenciation individuels et collectifs. L'activité mise en jeu met en question les catégories traditionnelles et repose sur un passage de sujet proche de la « vie présente » baudelairienne. Elle suppose le préalable d'un évident du sujet pour la possibilité de circulation des ressemblances et des différences. La dialectique d'imitation et de répétition des corps rappelle le risque moderne de mécanisation des gestes et de dépersonnalisation dans la masse. Il induit également un danger de perte de passage de sujet, c'est-à-dire de limitation de cette activité de reconfiguration de l'un et du multiple.

La notion de geste introduit ainsi une problématique d'oscillation du corps entre le mécanique et le vivant, réactualisée par le burlesque. Au-delà d'une question de la dévitalisation du corps par la machine, Pasolini fait de la tension entre l'automatisme et l'énergie vitale, un fondement l'humanisation des personnages. La suspension du personnage burlesque, entre sa proximité avec un pantin désarticulé et sa vitalité populaire, constitue le mélange dialectique nourrissant l'aspiration réaliste du poète italien. La résistance du corps burlesque au monde moderne apparaît comme la riposte comique de l'humanité du personnage à l'étrangeté de ce qu'il ne parvient plus à appeler le « réel ». Accattone réactualise cette oscillation en se ballottant entre une vitalité

668 Sur la sacralité du réel et du corps populaire, voir notamment : NAZE Alain, « Pasolini, une archéologie corporelle de la réalité », *Multitudes*, 2004/4 (no 18), p. 149-157. DOI : 10.3917/mult.018.0149. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-4-page-149.htm>

dévorante et une pesante inanité. Cette hésitation, devenue celle de l'*Homo saccar* exclu de la cité, le précipite vers une attraction morbide qui n'est rien d'autre que l'actualisation tragique de la suspension burlesque.

La mobilisation de la notion de geste dans cette réflexion s'est imposée pour la modalité particulière des liens entre le sujet, le corps et le langage qu'elle envisage mais, surtout, parce que cette relation a été pensée en lien avec le cinéma⁶⁶⁹. Le geste convoque davantage une pensée de la *mimèsis* qui nous semble moins opérante que celle du rythme dans le cas de Pasolini. Mais les dialectiques de ressemblances et de différences qu'elle expose rejoignent la question du rythme et de la représentation du corps populaire chez le poète italien. Elle accompagne cette pensée de l'indissociabilité de l'un et du multiple, cette relation par la subjectivation qui fonde la notion de rythme et sous-tend les deux directions identifiées par Agamben à la notion de peuple : celle du corps du peuple, riche d'une multiplicité bourdonnante, mais également celle du peuple en corps, censée rassembler l'hétérogénéité d'un corps collectif en une unité politique.

669 Par Agamben mais pas seulement car son analyse a ensuite été reprise. Voir notamment *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?*, CAMPAN Véronique, MARTIN Marie, ROLLET Sylvie (sous la direction de), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire, 2019.

Chapitre IV. Poétique et politique de l'épopée

Le peuple en corps

De même que le personnage pasolinien d'Accattone, celui d'Alexandre, dans le film d'Angelopoulos, apparaît suspendu entre la vie et la mort, entre humanité et objectivation. Dans son cas le risque de la divinisation fait pencher l'animation des corps vers la fixité d'un buste statuaire qui conclue sa vie (et le film). Les crises de vitalité du personnage, c'est-à-dire ses crises d'épilepsie, sont également des instants de vertige où il s'apprête à basculer hors de son humanité en se rapprochant un peu trop du divin. Mais la représentation des corps, populaires ou non, est bien différente dans l'œuvre d'Angelopoulos. Les plans très larges, (bien qu'ils se réduisent jusqu'à des plans taille à partir de *Voyage à Cythère*) caractérisant la première partie de son œuvre, induisent une présentation des corps plus proche de celle du théâtre que du cinéma. Les détails des expressions du visage sont peu perceptibles et le jeu des acteurs est nécessairement plus ample. La distanciation brechtienne brigüée par le réalisateur implique une certaine retenue de l'expressivité des personnages de manière à limiter l'investissement émotionnel provoqué par un trop-plein de psychologisation. Ainsi, il n'est pas anodin que Pasolini, dans son texte analysé plus haut, compare le gag au masque de la Commedia dell'Arte. L'exubérance de ce genre théâtral populaire n'invite certes pas à un rapprochement avec la tonalité angelopoulosienne, mais la comparaison de ses films avec le théâtre du Nô japonais rappelle l'importance du masque dans le théâtre antique grec, auquel se réfère explicitement Angelopoulos. La difficulté à percevoir les visages des personnages provoque un effet similaire à celui de la tragédie antique, ce qui fait de la convocation des corps dans le cinéma d'Angelopoulos, un geste également tragique. C'est pourtant davantage en tant que corps politique que la notion de *peuple* s'actualise dans *Alexandre le Grand*. L'affaiblissement du personnage « individuel », au corps vidé de toute incarnation humaine, prépare la bascule vers le personnage collectif ambitionné par Angelopoulos. Le réalisateur grec revendique cette tension ambivalente ne serait-ce que par sa réponse à une remarque sur son recours systématique au plan large : il rétorque alors que ce sont là des gros plans de groupe⁶⁷⁰, nous invitant ainsi presque à envisager ses films comme la suite d'un même personnage collectif dont on suivrait les aventures au fil des années⁶⁷¹. Ce n'est pourtant pas tellement le cas d'*Alexandre le Grand* qui est peut-être

670 ARCHIMANDRITIS Yorgos, *Théo Angelopoulos. Le temps suspendu*, Actes Sud, 2021, p. 25.

671 Impression renforcée par le recours régulier à des prénoms identiques (ou similaires) pour les personnages principaux de ses films. C'est notamment le cas du prénom « Alexandre » qui est celui du personnage principal de

l'un de ses seuls films à ne pas convoquer de cette manière les mémoires et les imaginaires générationnels⁶⁷². En effet, la parabole politique qui constitue le sujet du film porte notamment sur la question du pouvoir⁶⁷³ et confronte les projets politiques du XX^{ème} siècle proposant une acception différente de l'exercice de ce pouvoir, le problème de la représentativité (ou non) du peuple, et donc du rapport du sujet dit « individuel » au collectif, se pose tout à fait autrement⁶⁷⁴. On distingue ainsi, dans le film, trois entités politiques briguant le statut de « représentant du peuple⁶⁷⁵ » : celle d'Alexandre, qui incarne un pouvoir militaire, totalitaire et centralisé « au nom du peuple » ; celle de la Commune du village, élue démocratiquement et dont les membres du Comité sont les représentants du peuple ; et enfin celle du groupe d'anarchistes italiens, prônant l'abolition de l'État pour un gouvernement direct du peuple par le peuple. La mise en cohabitation de ces trois acceptions de « représentation » du peuple constitue le ciment dialectique de la parabole politique qui fonde le film. L'issue restant suspendue vers l'avenir, avec l'arrivée finale à Athènes du jeune Alexandre qui, fort de son expérience de ces trois possibilités, appréhende la ville, la *polis*, c'est-à-dire la vie politique.

La dialectique entre le sujet collectif et le sujet unique est prolongée dans la figure du héros populaire, incarné par le personnage d'Alexandre. Avant tout pour ce qu'il matérialise d'imaginaire collectif. On distingue ainsi un certain nombre de figures légendaires et historiques dont l'entrecroisement nourrit ce personnage⁶⁷⁶ : c'est le cas du célèbre Alexandre le Grand de Macédoine (bien que le nom du personnage ne soit pas une référence directe à cette figure⁶⁷⁷), « qui libéra peuples et langues⁶⁷⁸ » ; mais également du résistant Aris Velouchiôtis, dirigeant de l'Armée populaire de libération nationale grecque pendant la Deuxième guerre mondiale, dont la mort est attribuée à son

Voyage à Cythère, mais aussi du petit garçon de *Paysage dans le brouillard* et du vieil homme de *L'Éternité et un jour* (sans parler du réalisateur « A. » du *Regard d'Ulysse*).

672 Ce procédé est très évident dans *Le Voyage des comédiens*, mais également dans *Les Chasseurs* et sera enrichi d'une confrontation générationnelle à partir de *Voyage à Cythère* où est mis en scène l'écart et la rupture de transmission entre la génération de Spyros et celle de son fils Alexandre.

673 Sur ce point, voir notamment : GEORGAKAS Dan, « Formes et contenus anti-autoritaristes dans Alexandre le Grand », ROLLET Sylvie (sous la direction de), *Théo Angelopoulos : au fil du temps*, Théorème 9, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2007.

674 Cette problématique de la tension entre histoire individuelle et histoire collective est abondamment commentée par Angelopoulos qui affirme mêler volontairement les échelles de récit : « Raconter l'Histoire, c'est presque raconter *mon* histoire et je ressentais ce besoin comme absolument nécessaire » (in ARCHIMANDRITIS Yorgos, *Théo Angelopoulos. Le temps suspendu*, Actes Sud, 2021, p. 21).

675 Ces trois groupes sont ceux réunis dans la commune auto-gérée mais on pourrait les confronter aux entités politiques de l'État grec officiel présentées au début du film.

676 Sur cette agglomération de figures « héroïques » dans le personnage d'Alexandre le Grand, voir : MYRSIADES, Linda, Heroic identity in the Dilessi affair, Aris Velouhiotis, and Alexander : a reading of Angelopoulos's Megalexandros, *College Literature*, 38(4), 2011, disponible en ligne : <http://ezproxy.univ-paris3.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/heroic-identity-dilessi-affair-aris-velouhiotis/docview/900576726/se-2>

677 Dans ses entretiens avec Dan Fainaru, Angelopoulos souligne faire une vraie distinction entre « Alexandre le Grand » et « Megalexandros » : FAINARU Dan (édité par), *Théo Angelopoulos.. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001.

678 RAMASSE François, « Alexandre le Grand. Le cercle était presque parfait », in *Positif* n°262, Déc. 1982, p. 64.

refus d'obéir aux ordres du Parti communiste et dont la tête décapitée fut publiquement exhibée⁶⁷⁹ ; de Theódoros Kolokotrónis, héros de la Guerre d'indépendance grecque, auquel on pense notamment pour le port du casque, de la *fustanelle* et des *tsarouchia*⁶⁸⁰ ; de Saint Georges, figure légendaire extrêmement importante dans l'imaginaire populaire grec⁶⁸¹ ; et enfin du personnage de théâtre d'ombres grec, Megalexandros (lui-même inspiré, comme son nom l'indique, de la figure d'Alexandre le Grand).



Figure 42

Cette synthèse (ou cette composition) de figures de héros résistants, qui ont en commun dans l'imaginaire collectif d'être perçus comme des libérateurs du peuple grec, cristallisent une forme d'unité nationale autour d'un sujet unique qui, non seulement incarne à différents moments historiques l'âme grecque du « palikare⁶⁸² » (réussissant ainsi la difficile union de l'antiquité et de l'époque byzantine, de la jeune nation grecque et de la réalité moderne du XX^{ème} siècle), mais également l'esprit de résistance contre un oppresseur étranger, qui constitue un canevas récurrent dans l'Histoire de la Grèce. Qu'il s'agisse de l'occupation ottomane, des différents gouvernements

679 Une scène d'exhibition de têtes décapitées dans *Le Voyage des comédiens* évoque déjà cet événement historique et la fin d'*Alexandre le Grand* dont il ne restera qu'une tête de marbre renforce la comparaison avec le partisan.

680 Ils constituent le costume traditionnel des *evzones* (combattants de l'armée grecque), la *fustanelle* étant une jupe de 400 plis, représentant les 400 ans d'occupation sous le joug ottoman ; et les *tsarouchia* étant des chaussures à pompons dans lesquels étaient dissimulées des lames pour le combat au corps à corps.

681 L'allusion est des plus explicites quand le personnage d'Alexandre pose en Saint Georges terrassant le dragon devant un objectif.

682 Figure masculine de virilité, d'honneur et de courage.

étrangers imposés à l'époque moderne, ou encore de l'occupation nazie pendant la Deuxième guerre mondiale, la constante qui traverse l'histoire de la Grèce depuis la chute de l'Empire byzantin est le sentiment d'oppression de puissances étrangères ayant toujours maintenu hors de la vie politique le peuple grec⁶⁸³. La linéarité de cette conception est relativisée par le film qui, dès la première séquence, n'hésite pas à montrer la corruption des élites financières grecques et à remettre en question implicitement certaines figures du patriotisme grec. C'est également l'ambivalence de ces figures (dont les intérêts financiers personnels mis à jour, assombrirent le rayonnement de leur aura patriote). L'imaginaire qui irrigue le personnage d'Alexandre illustre ainsi le procédé nationaliste d'identification d'un peuple en l'opposant à une altérité ennemie. D'autant que l'importance que prend cette figure de libérateur du peuple raconte avant tout le vide laissé par l'absence de l'État et la possibilité pour tout personnage charismatique d'occuper cette place vacante. L'attente du peuple, qu'un héros survienne un jour pour rendre la justice et libérer les peuples opprimés, est palpable dans la réception que reçoivent Alexandre et ses hommes dans le premier village où ils s'arrêtent : avant l'inquiétude et la fascination exprimées lors du repas, ils sont reçus « en héros ».

Au-delà de ce caractère composite du personnage d'Alexandre, une tension duelle scinde le personnage, à la manière d'un Janus à deux visages, dieu des passages, des commencements et des fins. En effet, si le film raconte en premier lieu la bascule du héros libérateur au tyran⁶⁸⁴, il fait également le portrait d'un personnage vacillant à la lisière de son humanité, prêt à basculer du côté de la barbarie. Alexandre s'inscrit ainsi dans la tradition des *akrites*, gardiens des frontières de l'Empire byzantin⁶⁸⁵. Son origine inconnue, non seulement limite les risques d'épaisseur psychologique du personnage mais laisse également planer une ambiguïté sur sa provenance⁶⁸⁶. Ce mystère est mis en scène dès le début du film, lors de l'ouverture par le récit du narrateur. Celui-ci raconte les hauts faits d'Alexandre, ses exploits déjà légendaires avant le début de l'histoire dont nous serons témoins. Mais l'élément central de son récit est surtout le moment où, atteignant l'extrémité des frontières, le commencement de l'Orient, c'est-à-dire les confins du monde civilisé, Alexandre est pris de « mélancolie » et décide de partir seul, afin de « trouver le bout du monde ». La confrontation aux débuts du monde barbare l'emplit alors d'une émotion qui lui noircit l'âme (l'étymologie de « mélancolie » nous rappelle la présence de *μέλας*, le « noir », et de *χολή*, la « bile », c'est-à-dire l'une des quatre humeurs) et fait vaciller les limites du monde humain. Au départ d'Alexandre vers cet horizon aux confins de la terre dans lequel il disparaît, répond l'arrivée

683 Voir DELORME Olivier, *La Grèce et les Balkans I, II et III*, Gallimard, Paris, 2013.

684 La critique a ainsi abondamment glosé sur la dimension stalinienne du personnage.

685 Sur l'épopée de Digénis Akritas, voir JOUANNO Corinne, *Digénis Akritas, le héros des frontières. Une épopée byzantine*, Brepols, 1998.

686 L'une des plus célèbres figures d'akrite et le héros Digénis Akritas dont la double origine (*di-gène*), moitié chrétien, moitié musulman, est précisément ce qui lui offre la maîtrise (au sens de « connaissance ») des frontières.

pétaradante des confins du temps, la célébration du début du XX^{ème} siècle dès le plan suivant. Les frontières spatiales sont confrontées aux frontières temporelles et c'est dans leur interstice que se glisse le héros akritique pour disparaître et réapparaître tout aussi mystérieusement. La brèche temporelle et spatiale qui s'est ouverte par ce moment de bascule que constitue le changement d'un siècle et d'un monde (cet espace-temps de passage attribué à la méditerranée orientale) constitue l'orifice par lequel le héros akritique peut aller et venir librement, en sa condition de gardien de cette frontière.



Figure 43



Figure 44



Figure 45

L'entrée dans le XX^{ème} siècle et ses lumières artificielles éblouissantes est ainsi marquée par le retour du héros légendaire refoulé, une réalité archaïque dont le monde moderne pensait s'être débarrassé⁶⁸⁷ et qui ressurgit « mystérieusement⁶⁸⁸ ». Ainsi, le premier plan d'apparition d'Alexandre face aux jeunes aristocrates anglais matérialise cette sortie du héros des plis du temps et de l'espace : il semble jaillir de la ligne d'horizon, quelque part au loin, entre la terre et la mer, aux premières lueurs⁶⁸⁹ du nouveau siècle. Alexandre apparaît alors, comme répondant à l'incantation en grec ancien du jeune Anglais, à la manière d'un être magique ou d'un mort revenu

687 Le début d'*Alexandre le Grand* commence ainsi de la même manière que *Les Chasseurs*, sur le retour du refoulé venu chambouler l'équilibre instable du présent. En effet, le cadavre du partisan est révélé par le blanc de la neige, de la même manière qu'Alexandre apparaît aux yeux du monde moderne par l'éclairage électrique de ce début de siècle. Le blanc constitue, comme souvent chez Angelopoulos (à travers notamment le motif du brouillard), une matérialisation de l'image cinématographique.

688 Les guillemets visent ici à souligner le fait que le film laisse entendre que cette libération inattendue d'Alexandre est sans doute le fruit d'une manipulation politique et ne serait, en tout cas, pas l'objet d'un miracle.

689 La présence du motif du soleil est probablement une référence au soleil de Vergina, symbole du drapeau d'Alexandre de Macédoine.

de l'au-delà⁶⁹⁰. La mise en scène de son retour sur terre maintient une ambiguïté sur les modalités de sa sortie de prison : procédé magique ou invitation de l'État central.

Le motif de l'eau (de la rivière ou de la mer), récurrent dans l'ensemble de la filmographie d'Angelopoulos, a toujours connotation chez le réalisateur grec de frontière et de tonalité mortuaire. Ainsi la présence dans le film de l'élément aquatique participe de l'incorporation dans le tissu filmique d'un élément de passage vers l'autre monde, celui hors du cercle de l'humanité. Les rivières présentes lors du périple montagneux d'Alexandre matérialisent autant de frontières que le héros traverse au cours de ses aventures, autant de cercles infernaux qui le conduisent progressivement à outrepasser les limites de son humanité⁶⁹¹. Le passage de lignes de démarcation est souligné par la rencontre sur le pont⁶⁹² avec l'instituteur, avant l'entrée dans le village d'Alexandre et de ses hommes. Et l'habileté toute particulière d'Alexandre à outrepasser ces frontières vers l'autre monde est soulignée par la scène où le héros akritique conduit les otages anglais le long de la plage, le long de la lisière qu'ils s'approprient à franchir à sa suite⁶⁹³. Mais l'ambivalence de cette bascule de l'autre côté tient aux limites attribuées à l'humanité du personnage. Certes il se transforme progressivement en tyran totalitaire qui se veut maître des horloges, (Alexandre remet l'horloge en marche lors de l'instauration de son pouvoir dans le village, c'est-à-dire qu'il met en place une mesure, un ordre temporel et spatial qui avait été aboli par la Commune). Le héros franchit ainsi de manière évidente les frontières de la barbarie. Mais la lisière de l'humanité est double et conduit tout autant Alexandre aux portes du sacré, d'une divinisation mortifère pour son être-humain. L'autre côté est lui-même double et peut tendre à la divinisation comme à la tyrannie, l'un et l'autre se réfléchissant comme dans un miroir. Le motif aquatique est, là encore, signe de l'ambivalence du personnage, mi-humain et mi-dieu : la scène du baptême des jeunes garçons dans la rivière établit une première comparaison avec le Christ, figure hybride s'il en est. La référence à la figure christique est d'autant moins anodine qu'il est présenté (notamment dans *L'Évangile selon Saint Mathieu*) comme celui réintégrant le lépreux (au statut d'*homo sacer*) au sein de l'humanité. En baptisant les jeunes garçons, Alexandre devient celui qui

690 Cette sortie de terre en réponse à un appel aux morts sera reprise dans *Voyage à Cythère*, comme l'analyse Sylvie Rollet qui parle de renversement du rituel de l'*épiklêsis* lorsque les paysans du village de Spyros surgissent à la mention du nom des disparus. Sur ce point, voir ROLLET Sylvie, *Voyage à Cythère : la poétique de la mémoire d'Angelopoulos*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2003, p. 211.

691 La progression du récit, de la ville moderne et civilisée à la montagne, est caractéristique de certains récits initiatiques entraînant le personnage principal dans des profondeurs circulaires infernales, l'amenant à se défaire progressivement de son humanité. Le motif de la *catabase* antique est ici inversé par une montée dans les régions isolées et montagneuses, historiquement considérées comme les plus protégées des évolutions de la civilisation.

692 Le motif du pont est également récurrent dans les films d'Angelopoulos.

693 Le bord de mer a également fonction récurrente de frontière spatio-temporelle dans les films d'Angelopoulos. On pense notamment à la scène qui clôt la Première guerre mondiale dans *Le Voyage des comédiens*, ou à la centralité de ce motif dans l'ouverture et la fin de *L'Éternité et un jour*.

leur fait traverser cette frontière aquatique les menant vers la chrétienté, c'est-à-dire vers l'humanité.



Figure 46



Figure 47



Figure 48



Figure 49

Cette assimilation est renforcée dans la scène suivante qui, par la reconstitution de la Cène, pousse la bascule du personnage vers la divinisation. Le plan est composé de manière frontale, structuré par deux lignes droites horizontales : sur la ligne d'arrière-plan, baigné de la lumière divine (élément de composition caractéristique de l'icône orthodoxe), Alexandre et ses hommes rejouent la Cène biblique, tandis que les villageois, tapis dans l'ombre, les regardent, alignés au premier plan le long de la deuxième ligne. Le long tracé noir qui les sépare matérialise en une troisième ligne la frontière entre l'humain (le profane) et le divin qui s'est installée entre ces deux pôles. L'image reconstitue ainsi une iconostase, structurée par des icônes positionnées à différents niveaux, et constituant cette porte de passage entre le sacré et le profane. L'image cinématographique devient ainsi une porte, formée d'un montage d'images (*eikôn*) dont la composition en iconostase lui donne un pouvoir de mise en contact de l'humain avec le divin. Le processus de métamorphose d'Alexandre, de déshumanisation (pour une héroïsation fondée sur une altérité tout à la fois barbare et divine), s'achève avec la disparition de son corps humain, transformé en statue à la fin du film, c'est-à-dire figé dans une éternité mortifère. Elle est préparée dès la Cène christique marquée par les chants du chœur qui évoquent la sainteté du pain et du vin, du corps et du sang christiques.



Figure 50

Mais le premier signe avant-coureur qui aurait pu trahir la dangereuse tendance d'Alexandre à se transporter hors du monde humain est son absence de capacité de langage. Chaque fois qu'il tente de s'adresser aux autres, le héros est pris d'une crise d'épilepsie, maladie considérée comme étant le « mal sacré », causé par un voisinage trop pressant avec le divin. On n'entend sa voix qu'à trois reprises, à des occasions de détournement du langage : par écrit, lorsque la lettre adressée aux autorités pour annoncer la prise d'otage est lue en *off* ; et lorsque, par deux fois, Alexandre s'adresse, comme en pensée, à sa femme défunte (ces deux acceptions apparaissant davantage comme des matérialisations « magiques » de son intériorité que comme la formulation d'un langage⁶⁹⁴). La capacité d'Alexandre à se constituer comme sujet, et surtout comme sujet humain par le langage est ainsi présentée comme limitée par sa trop grande proximité avec le divin⁶⁹⁵. Le langage est ainsi perçu comme élément constitutif de l'humanité du personnage et de la prise de subjectivation de tout sujet.

C'est donc la question de la survie de l'humanité qui est en jeu dans cette oscillation d'Alexandre, vacillant au bord de l'abîme. Ce qui ressort fortement des propos des anarchistes italiens qui, en arrivant, s'extasient devant les prémices d'une réalisation de l'utopie : « Le masque du tyran est tombé. Reste l'homme, sans sceptre. Libre, sans frontières. Sans discrimination, sans classe, sans tribu ni nation. Libéré des cultes et des lois, il est son propre maître ! C'est comme un rêve.⁶⁹⁶ ». L'héroïsme du personnage est présenté comme une perte de l'humanité d'Alexandre et mêle ainsi indistinctement son pôle opposé, celui de la tyrannie et de la divinité, sans hiérarchisation de valeur entre les deux. Peu importe qu'il s'agisse de devenir dieu ou diable : l'héroïsation d'un sujet implique une sortie hors de l'humanité, au-delà ou au-dessus de l'humanité et c'est ce transport qui est dangereux. C'est pourquoi la structure anachronique du film vise à mettre en évidence l'échec de cette foi en l'humanité ayant caractérisé les utopies du XX^{ème} siècle. Le discours des anarchistes italiens fait écho à ce que le film démontre par parabole : l'importance de la place du sujet dans la *polis*.

694 Dans le premier cas d'adresse à son épouse défunte, l'articulation des mots par l'acteur est même dissimulée dans sa barbe et maintient le doute sur la profération réelle de ces paroles. C'est à la deuxième occasion que le poème de Séfiris est prononcé et apparaît alors comme l'expression d'une réalité intime du personnage, loin d'une adresse à quelqu'un c'est-à-dire d'une mobilisation du langage comme relation intersubjective.

695 On peut émettre un rapprochement ici entre la transe épileptique d'Alexandre lui faisant perdre sa capacité de langage et donc de subjectivation avec la perte du geste analysée par Agamben et perçue comme une brèche anthropologique de l'époque moderne. Angelopoulos souligne lui-même la perte d'humanité que constitue la crise épileptique, qu'il associe à la perte du langage du personnage : « Il ne parle pas, [...] parce qu'il ne communique pas avec les autres. Quand il essaie de parler, il a une crise d'épilepsie. Vous savez que, d'après Hippocrate, l'épilepsie était la maladie des héros parce qu'on ne pouvait pas l'expliquer. C'était une sorte de folie : dans la crise, l'épileptique veut atteindre Dieu et il est frappé en retour. Il y avait là comme une punition infligée à celui qui veut dépasser les normes humaines. », in « Entretien avec Théo Angelopoulos », *Positif*, janvier 1982, cité dans ESTEVE Michel, *Théo Angelopoulos ou la poésie du cinéma politique*, L'Harmattan, 2020, p. 60.

696 L'extrait se situe à 1'06''00''.

La composante sonore est d'autant plus déterminante pour le film qu'elle est présentée comme constitutive de sa structure même. Outre la tradition des chants populaires klephtiques⁶⁹⁷ dans laquelle s'inscrit de manière explicite le récit, Angelopoulos affirme ainsi avoir aligné la composition du film sur le modèle de la liturgie byzantine⁶⁹⁸. C'est donc sur la base d'un terreau vocal que se constitue la narration. Ce choix est confirmé par le recours régulier à un chœur⁶⁹⁹, dont le jeu dialogique (notamment lors de la Cène reconstituée) avec une voix unique renforce la tension entre sujet individuel et sujet collectif. Le film s'ouvre sur les modalités du récit oral épique : ce personnage indéterminé (et qui le sera durant tout le film, d'un changement de costume à l'autre), voyageur, peut-être villageois, introduit le récit par un « Il était une fois » faisant explicitement référence aux temps anciens : « sta palia ta chronia » (« στα παλιά τα χρόνια »). Avec ce recours aux formules canoniques du récit oral, l'ouverture du film conditionne ainsi dès le début le spectateur, le préparant à un retour du passé, à travers le personnage d'Alexandre. Son arrivée est préparée par l'incorporation d'une ritournelle grecque, incarnée par un orgue de barbarie, instrument mécanique à la mélodie programmée et répétitive, typiquement associé à la culture populaire pour sa tendance à être joué dans la rue⁷⁰⁰ (comme c'est le cas dans cette scène). L'automate musical, qui semble envoûter les jeunes aristocrates, introduit l'arrivée de la calèche qui les conduira vers le lieu du rapt. L'intervention de l'instrument de musique apparaît, après-coup, des plus ambivalente et interroge sur son rôle (une sorte d'attrape-touriste un peu trop littéral) dans le piège qui s'est refermé sur le groupe d'Anglais. D'autant que leur encerclement par la calèche et l'arrivée du « guide », sorte de drogman⁷⁰¹ interprète au statut ambigu, installent une atmosphère peu rassurante, presque

697 Sur les chants populaires klephtiques, voir KOKKONIS Georges, « Samuel Baud-Bovy à l'écoute des chants cleftiques », Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain [En ligne], 5 | 2021, mis en ligne le 27 décembre 2022, consulté le 27 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/bchmc/944> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bchmc.944>

698 FAINARU Dan (édité par), *Théo Angelopoulos.. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001.

699 La présence d'un chœur est très fréquente dans les films d'Angelopoulos mais il fait habituellement référence au chœur antique et rarement, comme c'est ici le cas, au chœur de la liturgie byzantine.

700 Son nom même « de Barbarie » est significatif de l'absence de noblesse qui lui est attribuée à l'époque moderne. Cette connotation n'existe cependant pas dans le terme grec *λατέρνα*. On ne peut s'empêcher de mentionner ici la possible référence à un diptyque de célèbres comédies grecques d'Alékos Sakellários : *Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο* (film de 1955, traduit en français par *Pain, amour et chansonnette* ; la traduction témoigne de la proximité de ces films avec la série italienne des *Pain, amour et...*, réalisés par Dino Risi et Luigi Comencini), suivi deux ans plus tard par *Λατέρνα, φτώχεια και γαρύφαλλο* (1957). Ces deux films, représentatifs de la période d'âge d'or de la comédie grecque, racontent les aventures de deux joueurs d'orgue de Barbarie, marginalisés car victimes de la modernisation effrénée de l'Athènes d'après-guerre.

701 Le drogman est un personnage important dans la structure sociale et politique de l'Empire ottoman car il est à la fois le traducteur et le principal intermédiaire, à la fois entre l'Empire et les Occidentaux, mais également entre les autorités ottomanes et les populations locales. Cette haute fonction étant habituellement assumée par des grecs issus de l'élite aristocratique et économique, et cette activité étant grassement rémunératrice, leur statut de médiateur entre les deux entités politiques leur confère une aura équivoque. C'est sur cette ambiguïté que joue le film car le personnage dont on ne saura jamais vraiment pour qui il travaille mais qui semble tenir les ficelles du récit (de l'action comme de la narration) se faufile discrètement d'un côté comme de l'autre des polarités en jeu, sans que son identité soit jamais établie. Cet anonymat est renforcé par le choix de son costume, dont le complet noir, le chapeau melon et la canne en font une sorte de « Monsieur-tout-le-monde » occidental.

menaçante pour les jeunes aristocrates. Cette ritournelle, survivante d'un passé étranger aux protagonistes souligne l'écart entre ces futurs dirigeants, absolument pas enracinés dans le pays qu'ils sont censés diriger, et la réalité territoriale et culturelle à laquelle ils font face. Elle intervient comme un petit air grec dont la présence du musicien en fustanelle conforte l'association à la figure d'Alexandre, survivance lui aussi inattendu du passé archaïque de l'âme et de la culture grecques.

En effet, sa figure paraît initialement en dissonance avec son environnement : la scène d'apparition face aux aristocrates anglais apparaît presque surréaliste tant le héros-brigand semble surgir d'un autre temps. Mais au fur et à mesure de la progression du récit et de la « catabase » du héros vers les hauteurs montagneuses, Alexandre semble de plus en plus en synchronie avec son environnement. La perte progressive de son humanité s'accompagne d'une harmonisation du personnage avec le monde qui l'entoure, et qu'il a transformé en Enfer. Mais ce déplacement hors de la ville, vers les régions reculées du monde civilisé traduit surtout l'exclusion du héros-brigand hors de la cité, c'est-à-dire hors de la vie politique. Et avec lui le corps politique du peuple.



Figure 51

Le film est traversé d'une multitude de dynamiques de refoulement ou d'exclusion des cercles formés pour circonscrire les communautés politiques et l'espace humanisé. Les déplacements d'Alexandre sont ainsi marqués par des entrées et sorties de cercles, signifiant autant les différentes étapes de ses aventures (de la même manière que l'espace antique est figuré dans l'*Odyssée*, par cercles concentriques traversés par Ulysse) que la répétition d'un phénomène d'exclusion du héros-

brigand hors de l'espace politique. Sa première sortie des confins de la Terre est celle de la prison insulaire (donc circonscrite par une frontière aquatique mortuaire⁷⁰²) qui le conduit à un retour ritualisé dans le monde humain : le cercle lumineux dans lequel pénètre Alexandre pour reprendre ses armes et son cheval, réinvestissant ainsi son ethos de héros, annonce en même temps le processus de divinisation qui s'enclenche à ce moment-là car l'espace de la forêt appartient davantage au monde magique qu'à la cité, cœur de la civilisation humanisée. Puis, la rencontre sur le pont avec l'instituteur introduit l'entrée au village et dans la forme circulaire de sa place centrale. La ronde qui se forme autour d'Alexandre et de ses hommes fait de la communauté des habitants le fondement de cette cité qui les accueille en étrangers, c'est-à-dire en leur offrant l'hospitalité sous condition du respect des lois de la Commune : « Bienvenue au sein de la commune. Nous sommes heureux de votre retour. Vous êtes des nôtres et ce village est à vous. Mais bien des choses ont changé, depuis votre départ. Vous le verrez. ». Le ciment social de la communauté est renforcé par la fête qui suit et ritualise l'unité du village. La ronde des musiciens ancre sa territorialisation et harmonise les différents cercles. Ainsi la ritournelle des anarchistes rejoint celle de la Commune et c'est précisément la dissonance avec la ritournelle des hommes d'Alexandre qui annonce l'impossibilité de l'union politique. Le héros-brigand, quant à lui, demeure significativement hors du cercle, dans la mesure où il ne sera pas présent lors de la fête et restera confiné chez lui.

L'espace défini par la ritournelle des villageois et des anarchistes est celui de l'utopie, un espace qui se caractérise par son absence (*u-topos* étant étymologiquement le « hors-lieu ») et qui se constitue comme une commune dont l'auto-gestion n'est alors possible que dans cet espace isolé de la montagne. L'enjeu du lieu où loger cette utopie apparaît ainsi noué à l'une des questions centrales du film. L'annonce d'accueil réservé à Alexandre et à ses hommes verbalise ce problème décisif, réaffirmé par l'instituteur emprisonné : la propriété, notamment celle des terres. Ce point est évoqué comme le dernier problème restant lors de la scène inaugurale de bal, mais il est également soulevé par le bienvenu de l'instituteur qui allègue aux brigands dans son discours un certain droit de propriété sur le village.



Figure 52

702 Le motif du Styx est régulièrement convoqué dans les films d'Angelopoulos et rejaillit ici en renforçant le sentiment que la traversée de l'homme correspond à un voyage entre l'Hadès et le monde terrestre.

Le statut particulier des klephtes dans la société grecque s'inscrit historiquement et symboliquement dans cette logique de refoulement hors du monde civilisé : ces brigands des montagnes, figures de la révolte contre une autorité centrale en mal de légitimité, garantissent en même temps un certain ordre et une identité par leur maintien hors de la sphère. Mais leur mobilité traditionnelle, héritée de leurs origines majoritairement nomades ou semi-nomades, croise également une mobilité symbolique, dans la mesure où ils incarnent également ce double mouvement d'inclusion et d'exclusion temporaires de la sphère sociale. Leurs complexes relations avec les villageois et le pouvoir central ressort très fortement des dynamiques mises en évidence dans *Alexandre le Grand* : entre protection et terreur des paysans d'une part, statut de hors-la-loi et accords ponctuels avec l'État d'autre part. L'absence de politisation de ces groupes et la limitation de leur action à leur intérêt propre, dans la mesure d'un certain code de l'honneur, les constitue en une composante mobile ne s'attachant pas à une sphère sociale stable⁷⁰³.

Mais leur refoulement dans les zones montagneuses, aux confins de la société et de l'« humanité », double cette dimension politique d'un imaginaire culturel et social très ancien. Sylvie Rollet rappelle la survivance jusqu'à l'époque moderne, d'une conception de l'espace et du paysage fortement emprunt de l'imaginaire homérique et se caractérisant par une scission entre le monde « humanisé » et l'au-delà de ce monde. Dans son étude sur *Voyage à Cythère*⁷⁰⁴, elle revient ainsi sur la division de l'espace par cercles concentriques, partant du premier noyau central de l'*oikos* et allant vers les confins sauvages, en passant par les terres cultivées puis les terres boisées vouées à la chasse. On observe ainsi une gradation de la domestication de l'espace et l'importance de la culture des terres (donc de l'activité rurale) dans la conception de la civilisation de la nature. Agriculture et élevage sont donc perçus comme des marqueurs des frontières de l'espace humain et supposent une organisation spatiale fondée sur la base de ces deux activités, de même que sur un principe de subordination de l'activité pastorale à l'activité agricole : « L'humanité des mangeurs de pain suppose la subordination des pasteurs aux agriculteurs et le rejet des activités pastorales aux confins du territoire humanisé⁷⁰⁵. ». La survivance de cet imaginaire grec archaïque du paysage induirait ainsi une conception de l'espace, dans la Grèce moderne, divisé entre l'humanité et l'altérité, sur la base d'une tension entre l'espace sauvage et l'espace civilisé.

Ce conflit est à considérer comme superposé (voire dominant) à la tripartition agraire commune à la Grèce et aux pays d'Europe occidentale, classifiant l'espace à partir des activités d'agriculture,

703 La figure du *klephte* nourrit l'imaginaire des pays balkaniques, au-delà des frontières de la Grèce moderne mais toujours dans les limites de l'Empire ottoman. Son équivalent slave, le *haïdouk*, nourrit tout autant la culture et l'imaginaire de ces régions, comme peut en témoigner, par exemple, l'œuvre de Panait Istrati.

704 ROLLET Sylvie, *Voyage à Cythère. Poétique de la mémoire d'Angelopoulos*, L'Harmattan, 2003. Voir notamment pp. 188-211.

705 *Ibid.*, p. 190.

d'élevage et de chasse. Ces deux acceptions se croisent et ressortent fortement de l'imaginaire nourrissant *Alexandre le Grand*. Au-delà de la division entre ville et campagne (la ville apparaissant finalement assez lointaine dans le film, comme n'appartenant presque pas au même monde ; et le village se constituant presque comme une cité, de par l'accent mis sur son organisation politique), la tension, au sein de l'espace rural, entre les terres cultivées et les terres de transhumance, conditionne la dynamique observée entre les villageois, d'un côté, et Alexandre et ses hommes, de l'autre. En effet, à cette organisation de l'espace se superpose une division sociale fondamentale :

Or entre les hommes « civilisés », sédentaires et citoyens, et les bergers nomades, exclus de l'espace civique, le tracé de la frontière apparaît extrêmement fragile. Le culte rendu par les citoyens à Artémis *Agrotéra*, divinité des terres sauvages, atteste précisément la crainte d'une interpénétration toujours possible des deux univers. La barbarie que le culte s'efforce de conjurer, c'est en effet la *stasis*, la guerre civile, qui ravale les hommes au stade des bêtes féroces et a autrefois ravagé Syracuse. L'herbe alors poussait sur les places et l'on chassait le sanglier en ville. En d'autres termes, ce qui, pour les Grecs, définit la subversion absolue, c'est l'abolition des frontières, la confusion de l'espace voué à la chasse ou à l'élevage avec celui de la cité⁷⁰⁶.

Ainsi, le lieu de l'utopie est aussi celui de la tentative de conciliation, de cohabitation de ces deux pôles. Le film d'Angelopoulos fait allusion à l'un des seuls cas historiques de « réconciliation » entre des groupes sociaux historiquement et traditionnellement antagonistes, en évoquant le cas des villages autogérés de la Grèce Libre des montagnes, libérées et protégées par E.L.A.S. (l'Armée populaire de Libération, proche du parti communiste), entre 1942 et 1949. L'héritage des bandits de montagne chez les maquisards est à la fois revendiqué par la reprise de la tradition klephtique mais aussi liée à leur origine (ces groupes étant souvent issus des familles d'éleveurs nomades). À la différence que leur politisation annule l'ambivalence de leur position, contrairement aux bandits de montagne. Ces derniers ne sont pas, à proprement parler, des personnages révolutionnaires dans la mesure où ils luttent pour leurs propres intérêts, potentiellement emprunts d'un certain code de l'honneur mais certainement pas d'une conscience politique quelconque. Ils forment cependant, dans la société grecque, les seules incarnations possibles d'une révolte contre le pouvoir central. Le personnage d'Alexandre est ainsi pétri de cette ambivalence de l'héroïsation de telles figures et de leur potentiel révolutionnaire. Au-delà de l'attachement à des individualités « héroïques » et « révolutionnaires », l'alliance, unique dans l'Histoire de la Grèce, entre la population sédentaire et la société pastorale nomade ou semi-

706 *Ibid.*, pp. 192-193.

nomade, constitue selon Sylvie Rollet un « état véritablement “révolutionnaire”⁷⁰⁷ », auquel la fin de la guerre civile (et la défaite communiste) a mis un terme⁷⁰⁸.

Le film mobilise ainsi l’imaginaire de la guerre civile et de la *division* du peuple, des frontières au sein même de l’ensemble « populaire ». La cohésion des deux ensembles rivaux des montagnes grecques n’apparaît ainsi possible qu’au sein de l’espace utopique mis en scène dans le film. Pourtant, *Alexandre le Grand* est porteur, de même que *Voyage à Cythère*, d’un imaginaire collectif ayant intégré une menace constante de l’effondrement de la civilisation, menacée par la barbarie et la guerre civile. La survivance, dans l’œuvre d’Angelopoulos, de l’opposition entre culture et sauvagerie, réactualise les tensions traversant la cohésion sociale du « peuple », renforçant par là l’impossibilité d’envisager cette notion comme un tout uniforme et stable.

L’héroïsme épique de la vie moderne

De ces reconfigurations dynamiques entre un « peuple » et un personnage isolé se dessine la possibilité d’une figure « héroïque » dépassant l’héroïsation d’un personnage. La notion de sujet, telle qu’elle s’actualise dans l’épopée, mobilise une circulation permanente entre la collectivité et le sujet dit « individuel », dans une activité de subjectivation qui suppose la constitution du soi au-delà de l’opposition à l’altérité et au multiple. Cette activité conditionne la notion de *héros* dans la mesure où elle suppose l’impossibilité d’une élévation d’un sujet individuel au-dessus du groupe auquel il appartient. C’est précisément ce qui transparaît de l’analyse de la perte d’humanité d’Alexandre. Ce dernier perd sa qualité de *héros* dès lors qu’il bascule au-delà des limites de la civilisation. Le film s’ouvre sur le récit de ses hauts faits héroïques passés, et inaugure plutôt l’effondrement de son héroïsme. Alexandre ne constitue un héros que tant qu’il maintient un lien d’humanité avec la collectivité. La rupture de ce lien le précipite vers les méandres de la monstruosité, de la barbarie, car Alexandre ne peut plus se constituer en tant que sujet dans un continu dynamique avec le « peuple ». Il semblerait que la fraction se loge dans l’impossibilité pour le personnage d’accéder au langage. Ce manque l’empêche non seulement de se constituer en tant que sujet humain mais également en tant que membre d’un groupe. L’absence de partage du langage induit une dissonance dans le rapport d’Alexandre au monde et à soi.

707 *Ibid.*, p. 205.

708 Sur les relations entre la population sédentaire et la société pastorale, voir également l’article de Stathis Damianakos, « Banditisme et imaginaire pastoral en Grèce. XIX^{ème} et XX^{ème} siècle », in: *Études rurales*, n°97-98, 1985. L’ethnographie / Grèce, sous la direction de Françoise Zonabend et Jean Jamin. pp. 219-240. Accessible en ligne : <https://doi.org/10.3406/rural.1985.3071>

C'est à cela que tient l'importance que Gramsci accorde au langage : ce dernier rend possible la constitution d'une identité aussi bien « individuelle » que collective, c'est-à-dire n'opposant pas l'un à l'autre. L'articulation du sujet et du langage dans un rapport au monde où se joue le processus aussi bien « individuel » que collectif d'émancipation découle chez le fondateur du PCI d'une première considération portée envers la question de la philosophie, et qui évolue par la suite vers celle de la littérature. Gramsci fait du langage à la fois une activité du sujet et une activité de subjectivation, c'est-à-dire de socialisation. La tension entre la réalisation du sujet et du collectif est très présente dans sa conception du langage et révélatrice d'une sensibilité aux mouvements dialectiques permis par ces échanges :

On peut dire, semble-t-il, que le « langage » est essentiellement un nom collectif, qui ne présuppose pas une chose « unique » ni dans le temps ni dans l'espace. Langage signifie aussi culture et philosophie (même si c'est au niveau du sens commun) et de ce fait le phénomène du « langage » est en réalité une multitude de phénomènes, plus ou moins cohérents et coordonnés de manière organique : à la limite on peut dire que chaque être parlant a son propre langage personnel, c'est-à-dire sa propre manière de sentir et de penser. La culture, dans ses divers degrés unifie une plus ou moins grande quantité d'individus en de nombreuses couches qui ont plus ou moins de contact expressif, qui se comprennent entre elles à des degrés divers, etc. Ce sont ces différences et ces distinctions historico-sociales qui se reflètent dans le langage commun et qui produisent ces « obstacles » et ces « causes d'erreur » dont les pragmatistes ont parlé.

On peut déduire de cette constatation l'importance du « moment culturel » jusque dans l'activité pratique (collective) : tout acte historique ne peut pas ne pas être accompli par l'« homme collectif » ; il présuppose, autrement dit, la réalisation d'une unité « culturelle-sociale » grâce à laquelle une multiplicité de volontés séparées, avec des finalités hétérogènes, se soude pour un même but sur la base d'une conception du monde (égale) et commune (générale et particulière, agissant de manière transitoire – par la voie émotionnelle – ou permanente, en sorte que la base intellectuelle est tellement enracinée, assimilée, vécue, qu'elle peut devenir une passion). Puisque c'est ainsi que les choses se passent, on peut voir l'importance du problème linguistique général, c'est-à-dire de la réalisation collective d'un même « climat » culturel⁷⁰⁹.

L'évocation d'un « homme collectif », constitué au travers d'un socle langagier (et, partant, culturel), dessine la silhouette du héros de l'épopée nationale-populaire. Loin de l'exaltation d'un héros individualisé, acteur singulier de l'émancipation d'un peuple ; loin également de l'opposition schématique entre un lyrisme axé sur l'intériorité d'un sujet et un *épos* racontant un personnage

709 KEUCHEYAN Razmig (textes choisis et présentés par), *Guerre de mouvement et guerre de position*, Éd. La Fabrique, 2012, pp. 79-80.

mythique à la troisième personne ; cette conception du langage suppose les passages dialectiques de la réalisation du sujet par le langage, de concert avec la réalisation d'une collectivité configurée par son langage. C'est précisément ce qui fonde l'impossibilité pour Alexandre de faire corps avec le peuple dont il ne partage pas la capacité de langage. L'idée d'un écart entre l'élite et le « menu peuple » et l'importance de la résorption de cet écart pour permettre la révolution est présente notamment dans *L'Éternité et un jour* où le personnage du poète (Dionýsios Solomós, auteur de l'« Hymne à la Liberté », devenu plus tard l'hymne national grec) décide d'acheter des mots aux paysans pour parler la même langue qu'eux.

C'est pourquoi on pourrait supposer que le film d'Angelopoulos porterait davantage sur l'émergence d'un autre héros, d'un autre Alexandre, né de la chute de son prédécesseur. Alexandre « l'Ancien » n'est déjà plus un héros lorsque commence le récit, et le futur Alexandre « le Jeune » ne l'est pas encore. Le film se situe dans l'entre-deux, dans cette zone de passage. Le petit Alexandre, sur lequel se conclut le film, unique survivant et témoin de l'effondrement de l'utopie, est présenté dans sa période de formation et d'apprentissage du langage, comme en témoigne la scène d'enseignement de l'instituteur que le petit garçon va voir en prison : la leçon porte en effet sur le sens des mots « propriété » et « pouvoir ». Le jeune garçon devient ainsi le porteur de la mémoire de la collectivité et de sa langue. Pourtant le film ne raconte pas le processus de passation d'un héros individualisé à un autre : c'est au contraire le continu de la tradition qui est relaté⁷¹⁰. En témoigne la conclusion du narrateur qui, à l'arrivée du petit garçon sur les hauteurs d'Athènes, décrit la scène comme s'il s'agissait de la suite du récit d'un même héros : « Et ainsi Alexandre entra dans les villes. ». Le nom d'Alexandre devient alors le nom générique d'un héros collectif ne désignant pas un sujet individuel mais l'activité dynamique d'une subjectivation, le mouvement sans cesse reconfiguré d'un geste héroïque. *Alexandre le Grand* clôt ainsi la première partie de l'œuvre d'Angelopoulos, celle généralement considérée comme « épique », définition à laquelle cette analyse ne peut que souscrire : avant la perte de la transmission, avant la perte du langage (inaugurée par la « Trilogie du silence » et prolongée par la « Trilogie des frontières » qui présentera des personnages ayant perdu la langue grecque), *Alexandre le Grand* est le dernier film d'Angelopoulos mettant en scène l'héroïsme de la tradition. C'est donc par le recours à une pratique poétique archaïque que le réalisateur grec perpétue la mémoire de l'Histoire du XX^{ème} siècle.

710 Les dynamiques relationnelles entre Alexandre le Grand et le petit Alexandre, ainsi qu'entre ce dernier et l'instituteur mériteraient d'être développées. Le motif de la relation des pères et des fils, analysé chez Pasolini dans cette étude, est également très important dans le cinéma d'Angelopoulos et nourrit la complexité de la notion de transmission. Sur cette question, voir notamment : EADES Caroline, LETOUBLON Françoise, ROLLET Sylvie, « Pères et fils : le royaume des ombres chez Angelopoulos », in M. Gagnebin, éd. *L'Ombre de l'image*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.



Figure 53

L'héroïsme du personnage d'Accattone est, quant à lui, souligné par Pasolini lui-même. Le réalisateur italien souligne cet élément pour expliquer certains choix de mise-en-scène et sa démarche visant à s'éloigner des modes de représentation des classes populaires par le néo-réalisme. Ainsi, dans l'épisode de *Cinéastes de notre temps* qui lui est consacré, Pasolini précise :

Dans mon film, il n'y a pas de plan-séquence. Jamais. Il y a très peu de plan général et de demi-ensemble. Et il n'y a jamais raccord entre un plan général et un autre plan général, ou entre un demi-ensemble et un autre demi-ensemble, qui est la caractéristique du film néo-réaliste typique.

Dans mon film il y a, en troisième lieu, la prédominance des gros plans, du gros plan frontal, pas en fonction de vivacité expressive mais en fonction je dirais de sacralité. Et la caractéristique de cette structure stylistique, ce n'est pas l'espoir mais le désespoir.

Et avec la disparition de l'espoir il y a aussi la disparition de l'amour pour l'homme moyen. Il y a l'amour pour le héros, l'homme exceptionnel.

Aussi, le personnage typique du néo-réalisme comme Accattone – c'est un pauvre homme d'un faubourg romain – devient un personnage exceptionnel.

Je suis comme un sculpteur qui en faisant le portrait d'un pauvre homme de la périphérie de Rome ou d'un autre personnage, ne fait pas un petit portrait familial, élégant, mais fait une énorme statue⁷¹¹.

L'évocation par Pasolini de la représentation du personnage d'Accattone⁷¹² en statue ne peut que résonner avec la transformation du personnage d'Alexandre le Grand en buste de marbre. Tous deux oscillent entre la mort et la vie, aspirés vers les profondeurs de la déshumanisation. Le refus exprimé d'une conception de l'humanité alignée sur le modèle de « l'homme moyen » apparaît tout à fait cohérent au regard de la critique pasolinienne contre la normalisation de la société. Le maintien d'une conception héroïque de l'humain correspond à une volonté de réaffirmer la sacralité qui détermine le rapport au monde des sociétés archaïques. Cependant, ni Pasolini, ni Angelopoulos, ne font des œuvres étudiées les épopées d'un « anti-héros ». La bascule du personnage d'Alexandre vers la tyrannie ne vise ainsi pas à le retourner en un opposé extrême de son héroïsme initial mais plutôt à mettre en évidence le lieu réel de l'héroïsme (qui ne s'attache pas à une personnalité individuelle). De la même manière, Pasolini ne capitalise pas sur une conception « moderne » de l'héroïsme qui ferait du personnage d'Accattone un « anti-héros » construit sur un renversement de l'acception traditionnelle du héros : il ne s'agit pas de briser les codes de la tradition mais d'élaborer un héroïsme de la vie moderne (pétri de tradition). La proximité de l'approche pasolinienne avec la modernité telle que théorisée par Baudelaire est, là encore fondamentale ; le poète français ayant fait de l'héroïsme un élément central de sa réflexion sur la modernité poétique.

Les affinités du personnage d'Accattone avec l'imaginaire baudelairien est déjà souligné par Hervé Joubert-Laurencin qui compare cette figure à celle des chiffonniers. Se basant notamment sur la seule scène de « travail » durant laquelle Vittorio ramasse de gros morceaux de ferraille, Joubert-Laurencin souligne la proximité avec le poème de Baudelaire qui fait du personnage du chiffonnier celui qui consacre sa vie aux rebuts de la ville, c'est-à-dire aux rebuts de la modernité⁷¹³. Le chiffonnier constitue tout autant une projection de la figure de l'artiste, participant ainsi de la tension dans laquelle cette dernière se trouve suspendue : entre héroïsation et humilité, entre élévation et abaissement, l'artiste oscille (tout comme son œuvre) entre l'horreur et le sublime.

711 Retranscription dans FIESCHI Jean-André, « Pasolini, l'enragé », Retranscription des dialogues de l'émission télévisée de la série « Cinéastes de notre temps » consacrée à Pasolini, 1966, pp. 45-46.

712 On signale au passage, à la mention de Rome dans cet extrait, cet ouvrage qui souligne l'importance de la ville dans la production pasolinienne : BALLO Jordi, LESTRINGANT David, PASOLINI Pier Paolo, *Pasolini Roma*, Skira, Milano, 2014.

713 Voir « Accattone, entre livre et film », in CAUJOLLE Christian, GALLUZZI Francesco, JOUBERT-LAURENCIN Hervé, MICHAUD Philippe-Alain, PASOLINI Pier Paolo, *Dossier Accattone. Vol. 1*, Éditions Macula, Paris, 2015, pp. 28 à 33.

Ainsi, dans l'enchaînement des identifications auxquelles procède Baudelaire, le chiffonnier incarne l'une des composantes qui constituent l'héroïsme de l'artiste de la modernité. Cette articulation tient notamment à une sorte de déclassement de la figure du héros dans l'imaginaire de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Benjamin, dans son étude éponyme sur Baudelaire, souligne l'assimilation par le poète français de la figure de l'artiste à celle du héros : il rappelle que, dans le poème « Le Soleil⁷¹⁴ », l'activité poétique est comparée à une « fantasque escrime », faisant de son auteur une sorte de ridicule chevalier. L'héroïsme auquel peut prétendre le poète n'est qu'un héroïsme usé, désenchanté, appauvri par le siècle. Benjamin cite ainsi Karl Marx, dont il associe l'analyse du déclin de l'imaginaire héroïque parmi les classes paysannes avec la représentation de cet imaginaire dans la poésie de Baudelaire :

Parlant des idées de Napoléon Ier, Marx écrit en effet : « L'« idée napoléonienne » essentielle, c'est, enfin, la prépondérance de l'armée. L'armée était le point d'honneur des paysans parcellaires, c'était eux-mêmes transformés en héros. » Mais maintenant sous Napoléon III, « l'armée elle-même n'est plus la fleur de la jeunesse paysanne, c'est la fleur de marais du sous-prolétariat rural. Elle se compose en grande partie de remplaçants [...] de même que le second Bonaparte n'est que le remplaçant, le succédané de Napoléon. ». [...] Mais ce sont surtout deux vers célèbres de Baudelaire qui résonnent, avec leur discrète syncope, dans le vide social dont parle Marx. Ces vers terminent la deuxième strophe du troisième poème des « Petites vieilles ». [...]

« Ah ! Que j'en ai suivi, de ces petites vieilles ! / Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant / Ensanglante le ciel de blessures vermeilles, / Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc, / Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre, / Dont les soldats parfois inondent nos jardins, / Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre, / Versent quelque héroïsme au cœur des citadins. »

Ces fanfares peuplées de fils de paysans appauvris qui jouent de leurs airs pour la population pauvre des villes, versent un héroïsme qui cache timidement sa fatigue dans l'adjectif « quelque » et qui est, par ce geste même, le seul authentique, le seul que puisse faire naître cette société. Le cœur des héros n'est habité par aucun sentiment qui ne trouverait pas sa place dans celui des petites gens rassemblés pour écouter de la musique militaire⁷¹⁵.

Benjamin met ainsi en évidence l'usure des flamboyantes envolées épiques du début du XIX^{ème} siècle, et l'influence de cette dégradation sur l'imaginaire collectif, de même que sur l'évolution des structures politiques et sociales. Mais il ne s'agit pas, par là, de déplorer une décadence des grands

714 BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Gallimard, 2005.

715 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire*, Payot, 2008, pp. 108-109.

modèles anciens. Benjamin souligne une évolution politique, culturelle et sociale qui détermine l'époque de Baudelaire. Plus qu'un désenchantement romantique ou même l'idée d'une déchéance de la figure du héros, il s'agirait plutôt chez le poète d'une reconsidération de l'héroïsme à l'aune de la modernité. Chaque époque ayant son propre héroïsme, la condition pour qu'une œuvre puisse devenir « digne de toute antiquité » tient à sa capacité à reconnaître l'héroïsme de ce qui fait le sel de son époque. En ce sens, l'héroïsme constitue le cœur de la modernité car il revient à l'artiste de trouver celui propre à son époque.

Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du neuf⁷¹⁶ !

Ainsi la figure du gladiateur croise celle du chiffonnier, du prolétaire⁷¹⁷. Baudelaire préconise de tronquer les « sujets publics et officiels », « nos victoires et notre héroïsme politique » contre les « sujets privés » : « Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, - criminels et filles entretenues -, la *Gazette des tribunaux* et *Le Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme. ». C'est ainsi que s'agglomère également la figure de l'Apache et, par là, celle du marginal, de l'exclu de la cité. Au personnage du chiffonnier s'ajoute celui du bandit, relégué aux rebus des faubourgs. Ainsi, au-delà du récit officiel de l'époque, le poète collecte le refoulé de l'Histoire, et l'activité poétique repose alors sur l'association dynamique de ces éléments qui donnent à sentir l'esprit du temps.

Les poètes trouvent le rebut de la société dans la rue, et leur sujet héroïque avec lui. De cette façon, l'image distinguée du poète semble reproduire une image plus vulgaire qui laisse transparaître les traits du chiffonnier, de ce chiffonnier qui a si souvent occupé Baudelaire. Un an avant « Le vin des chiffonniers » est parue une description en prose de cette figure : « Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce

716 Extrait du Salon de 1845 (conclusion de la première œuvre), cité dans BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire*, Payot, 2008, p. 113.

717 Benjamin compare ainsi la figure du gladiateur chez Balzac et chez Baudelaire : « Le gladiateur, chez Balzac, devient le commis voyageur. [...] Baudelaire, au contraire, retrouve le gladiateur chez le prolétaire ; la cinquième strophe de « L'âme du vin », parmi les bienfaits que le vin promet de dispenser au « déshérité », annonce : (citation). Ce que l'ouvrier salarié effectue chaque jour de son travail n'est rien de moins que l'exploit qui apportait de l'Antiquité gloire et applaudissements au gladiateur. Cette image a l'étoffe des meilleures intuitions de Baudelaire ; elle est née de la réflexion sur sa propre condition. » (BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire*, Payot, 2008, p.110).

qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance. » Cette description n'est qu'une longue métaphore du comportement du poète selon le cœur de Baudelaire. Chiffonnier ou poète – le rebut leur importe à tous les deux ; tous les deux se livrent à leur occupation solitaire à l'heure où les bourgeois s'abandonnent au sommeil ; l'attitude, la démarche même sont identiques chez eux⁷¹⁸.

La dimension documentaire, déjà commentée précédemment, ressort très fortement de cet extrait mais apparaît absolument indissociable du processus d'« héroïsation » de la réalité. La marginalité, en tant que réalité refoulée d'une société, est perçue comme l'héroïsme propre d'une époque. L'activité du chiffonnier, décrite ici par Benjamin, rappelle sensiblement celle du peintre de la vie moderne (Constantin Guys), qualifié de « héros » de la vie moderne par Baudelaire. Ainsi, l'héroïsme semble se constituer comme une activité traversante, un passage circulant du sujet du poète à tout autre subjectivité et, surtout, au sujet du poème. Le héros est tout autant le poète que l'Apache, que la petite vieille observée dans la rue. Cette circulation est soulignée par Benjamin lui-même : « Le flâneur, l'apache, le dandy, le chiffonnier furent pour lui autant de rôles. Car le héros moderne n'est pas seulement un héros, il tient le rôle du héros. La modernité héroïque se révèle être un drame (Trauerspiel) où le rôle du héros est à distribuer⁷¹⁹. ». Le « rôle du héros » correspond ainsi davantage à une activité poétique dynamique qui ne relève pas de l'incarnation d'un héros en tant que personnage individuel mais constitue davantage un processus de sacralisation ancrant l'œuvre dans l'esprit de l'épopée.

Benjamin souligne cependant la dimension tragique de la modernité pour expliquer l'aspiration morbide de la poétique baudelairienne. Sans prendre position concernant ses considérations sur la tentation suicidaire qu'il observe dans l'œuvre du poète, il semblerait tout de même que l'imaginaire macabre de Baudelaire ressorte fortement de son esthétique, notamment pour ce qui est de l'importance du motif du noir :

Quant à l'habit, la pelure du héros moderne, [...] n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène [...] ? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel ? Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique ; une immense défilade de croque-morts, croque-morts

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 141.

politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement. Une livrée uniforme de désolation témoigne de l'égalité [...]. Ces plis grimaçants, et jouant comme des serpents autour d'une chair mortifiée, n'ont-ils pas leur grâce mystérieuse⁷²⁰ ?

Cet extrait sur le grand deuil porté par toute une société apparaît assez représentatif de la mélancolie baudelairienne. L'angoisse décrite par *Les Fleurs du Mal* (et notamment par le célèbre spleen baudelairien) semble liée à la modernité dans la mesure où elle constitue la part propre à l'époque que le poète se doit de célébrer comme « héroïque ». Cet héroïsme est ainsi celui de l'énergie vitale d'une époque tournant à vide. Ce qui conduit Benjamin à convoquer l'expression de « perspective crépusculaire » pour qualifier l'horizon de la poétique baudelairienne. Les sources de cette dimension macabre sont bien différentes mais résonnent sensiblement avec le vertige de mort qui caractérise *Accattone*.

Pasolini présente son personnage avant tout à l'aune de la crise qu'il traverse et dont l'observation par le poète a permis de la mettre à jour :

En réalité, la « crise » d'Accattone est une crise totalement individuelle : elle s'accomplit non seulement dans le cadre de sa personnalité dénuée de réflexion et de conscience, mais aussi dans le cadre de sa condition sociale, elle aussi dénuée de réflexion et de conscience. Admettons que je n'aie pas eu l'idée de parler de cette crise : elle serait passée inaperçue aux yeux d'Accattone comme aux yeux des autres, tel un phénomène météorologique dans quelque zone désertique, tel un éboulement au cœur de quelque volcan. [...]

C'est durant cette période que je me suis mis à regarder ce qui se passait dans l'âme d'un sous-prolétaire de la banlieue romaine (je tiens à préciser qu'il ne s'agit pas d'une exception, mais d'un cas représentatif d'au moins la moitié de l'Italie), et j'y ai reconnu tous les maux ancestraux (et tout le bien ancestral, innocent, de la vie pure). Je ne pouvais que constater : sa misère matérielle et morale, son ironie féroce et inutile, son anxiété confuse et agitée, sa paresse méprisante, sa sensualité sans idéaux et, en même temps que tout cela, son catholicisme de païen, atavique et superstitieux. Voilà pourquoi il rêve qu'il meurt et qu'il va au Paradis. Voilà pourquoi seule la mort peut « fixer » son acte pâle et confus de rédemption. Aucune autre solution ne se présente à lui, pas plus qu'à grand nombre de ses semblables⁷²¹.

Pasolini souligne ici à la fois l'ampleur collective de cette crise et surtout son ancrage culturel, anthropologique. En cela, il distingue tout à fait l'angoisse de son personnage de celle d'un personnage bourgeois, auquel il aurait pu s'identifier. La notion de Subjective indirecte libre

720 Salon de 1845, p.134, cité dans BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire*, Payot, 2008, p. 114.

721 « Le sens d'un personnage. Le paradis d'Accattone », in CAUJOLLE Christian, GALLUZZI Francesco, JOUBERT-LAURENCIN Hervé, MICHAUD Philippe-Alain, PASOLINI Pier Paolo, *Dossier Accattone. Vol. 2*, Éditions Macula, Paris, 2015, pp. 47-48.

théorise précisément la différence entre le rapport que peut entretenir un réalisateur et son personnage dans le cadre du cinéma moderne et dans celui de la modernité poétique qui est la sienne : ainsi, la névrose de Giuliana dans *Le Désert rouge* n'a-t-elle pas le même sens que la crise que traverse Vittorio dans *Accattone* :

Le sous-prolétariat a un autre type d'angoisse, celle qu'étudie De Martino dans ses recherches sur la poésie populaire en Lucanie par exemple, à savoir une angoisse pré-historique si on la compare à l'angoisse existentielle bourgeoise historiquement déterminée. Moi dans *Accattone*, j'ai étudié ce type d'angoisse pré-historique vis-à-vis de la nôtre, existentialiste, de type kierkegaardien ou sartrien⁷²².

L'angoisse énoncée par Pasolini et analysée par De Martino, est celle de la crise de la présence, que l'anthropologue a étudiée dans le cadre de son actualisation par la crise du deuil dans les sociétés méditerranéennes. Elle est intrinsèquement liée à la notion de « présence humaine dans le monde » qui est définie par De Martino comme la capacité de l'être humain à se projeter dans le monde et, par là, de garantir l'existence de la culture. Cette présence est sans cesse menacée d'anéantissement, soit par « dispersion dans le monde » ou par risque d'être « envahie par lui⁷²³ ». C'est pourquoi la configuration culturelle de la vitalité doit sans cesse être actualisée, de manière à protéger la présence au monde du sujet. Les travaux de De Martino portent précisément sur le recours aux pratiques magiques (et donc rituelles) pour permettre le dépassement de la crise, lorsque le sujet se trouve confronté à la fragilité de sa présence dans le monde (comme c'est le cas par exemple lors d'un deuil lui rappelant sa finitude mortelle). Le rituel garantit ainsi, au moyen d'une sortie temporaire de l'Histoire, un renforcement de l'« être-là dans le monde ». Une fois la crise passée, le sujet peut réintégrer l'Histoire car sa présence dans le monde est de nouveau assurée (jusqu'à la prochaine crise). De Martino évoque ainsi le problème de l'écart entre le sujet et le monde : il décrit une nécessaire dynamique de porosité et d'hermétisme entre l'intériorité et l'extériorité du sujet. La distanciation créée par le rituel est résorbée une fois la crise passée mais elle se trouve sans cesse reconduite dès lors qu'une nouvelle menace se profile : « à cause de la menace du retour à l'indistinction chaotique, la refondation de l'ordre culturel s'impose à la conscience humaine comme une nécessité permanente⁷²⁴. ». Il s'impose ici d'insister sur un élément fondamental de la notion de « présence humaine au monde » telle que théorisée par De Martino. Elle suppose ce qu'il nomme un « ordre idéal » où la vitalité du sujet « n'existe jamais en tant que

722 Cité par Hervé Joubert-Laurencin dans JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le grand chant. Pasolini poète et cinéaste*, Éd. Macula, 2022, p. 379.

723 « Introduction » par Massenzio à DE MARTINO Ernesto, *Mort et pleurs rituels. De la lamentation antique à la plainte de Marie*, Éditions EHESS, textes traduits par Alfonsina Bellio et Jérôme Nicolas, 2022, p. 12.

724 *Ibid.*, p. 27.

forme, mais comme matière dépassée dans la cohérence culturelle⁷²⁵ ». La crise de la présence est ainsi une crise d'objectivation car la vitalité se caractérise par son immédiateté et la nécessité d'une « médiation formelle ». Sans cela l'immédiateté du vital précipite le sujet dans une course vers la mort.

C'est à cela que tient l'effondrement existentiel d'Accattone et le vertige morbide qui l'habite. Lorsque la présence est réduite à la vitalité (en l'absence notamment de configuration culturelle ou de puissance d'agir), elle est alors entraînée par « ce qui passe », qui file vers le néant, c'est-à-dire vers une catastrophe d'anéantissement précédant la mort physique et considérée comme plus grande que la mort. La présence étant définie comme « puissance synthétique selon les catégories du faire », elle suppose donc tout autant une capacité d'action et une dialectique culturelle. C'est pourquoi la mort d'Accattone constitue, en termes pasoliniens, le « montage » de sa vie, c'est-à-dire la configuration de sens qui lui manquait et qui répond à la provocation qui lui est lancée au début du film : « À quoi sers-tu dans ce monde ? ». C'est par sa mort qu'il actualise la plus haute acception du « faire » et donc de la constitution du sens de son être. Ainsi, dans ses entretiens avec Jon Halliday, Pasolini précise :

La mort détermine la vie, je sens cela, et je l'ai écrit, aussi dans l'un de mes récents essais, où je compare la mort au montage. Une fois que la vie est terminée, elle acquiert un sens. Jusque là, elle n'en avait pas. Son sens est suspendu et donc ambigu. De toute façon, pour être sincère, je dois ajouter que pour moi la mort n'est importante que si elle n'est pas justifiée ni rationalisée par la raison. Pour moi, la mort est le sommet de ce qui caractérise le mythe et le langage épique. Quand je vous parle de mon aspiration au sacré, au mythique, à l'épique, je devrais dire que ce n'est complètement satisfait que par l'acte même de la mort, qui me paraît être l'aspect le plus mythique et le plus épique qu'il y ait – tout cela, quoi qu'il en soit, au niveau d'un pur irrationalisme⁷²⁶.

C'est donc sa mort qui confirme l'ancrage du personnage d'Accattone dans le mythe et dans l'épique. Et la déclaration de Pasolini explique la quasi absence de justification rationnelle de cette mort : elle n'apparaît aucunement absurde car l'ensemble du film tend vers ce dénouement mais elle appartient néanmoins au champ de l'« accidentel » et donc du hasard. La mort d'Accattone configure le sens de son être-là dans le monde, résolvant ainsi la crise de présence du personnage.

725 DE MARTINO Ernesto, *Mort et pleurs rituels. De la lamentation antique à la plainte de Marie*, Éditions EHESS, textes traduits par Alfonsina Bellio et Jérôme Nicolas, 2022, pp. 61 et 63.

726 HALLIDAY Jon, *Pasolini on Pasolini* (entretien avec Oswald Stack, pseudonyme de Jon Halliday), Thames and Hudson et Indiana University Press, 1969, réédité en italien, sans illustrations, sous le titre et le nom d'auteur suivants : Jon Halliday, *Pasolini su Pasolini*, Guanda, 1992 (introduction de Nico Naldini, et préface de l'auteur de l'entretien), p. 76.

Dans le cas de la crise du deuil, la sortie temporaire hors de l'histoire par le rituel métahistorique repose sur le recours à un système de représentation mythique menant à l'élaboration du « mort surhumain ». Il s'agit par là d'établir une bascule, par les pleurs rituels, du niveau humain (historique) au niveau surhumain (sacré) du statut du défunt. Le temps historique est ainsi temporairement suspendu et le sujet projeté vers le temps mythique jusqu'à la fin de la crise. Ce procédé constitue l'élément clé conduisant De Martino à analyser la plainte funéraire comme une reconfiguration de l'*épos*. Intimement liée à des valeurs politiques et sociales, de même qu'à l'appréhension religieuse de la mort, la plainte funèbre rituelle s'actualise traditionnellement dans la lamentation pour la mort d'un roi ou d'un héros (on peut citer en exemple célèbre celui de la mort de Patrocle, pleuré par Achille). La centralité de ce thème dans la culture antique tient à l'importance du mythe sous-jacent de la mort et de la renaissance du Dieu, que De Martino identifie comme l'un des thèmes les plus décisifs des civilisations religieuses antiques de la Méditerranée. Ce mythe est présenté par l'anthropologue comme indissociable de l'imaginaire de la plainte funéraire. Si la crise du deuil ne cristallise pas, dans le film, la crise de présence du personnage, force est de constater que c'est Accattone lui-même qui est frappé de divinisation et imprégné de cette dynamique de mort et de renaissance. La suspension, analysée plus haut, du personnage entre son humanité et une sortie de cette humanité, correspond également à une oscillation d'Accattone entre un trop-plein de vitalité et un évidement d'énergie vitale, qui se manifeste notamment par le jeu mis en scène dans le film autour de la question de la légèreté et de la pesanteur.

On prendra comme point de départ le raisonnement effectué par Philippe-Alain Michaud, dans le *Dossier Accattone*⁷²⁷. Partant du motif du Saint-Suaire, il analyse les deux scènes ayant recours au masque : le cas de la voilette du chapeau et celui du sable dont Accattone se recouvre le visage. Ces deux exemples constituent les deux pôles de disparition du sujet, que ce soit à travers le manque de vitalité ou son trop-plein. La première occurrence associe Accattone à un spectre (c'est-à-dire à un être vide de toute matière et n'appartenant plus à la sphère des vivants, un être vidé de sa vitalité), où le sujet disparaît derrière un voile sombre ; tandis que la deuxième occurrence induit un surplus de matérialité, une pétrification du sujet dans une pulsion suicidaire associée à un retour à sa « nature divine⁷²⁸ », aspiré par un trop-plein de vitalité. L'analyse de Michaud suppose des correspondances entre, d'une part, les théories théologiques de l'« évidement » (la *kenosis*, c'est-à-dire la perte de divinité par l'attraction de la matière) et de l'incarnation, et, d'autre part, son hypothèse figurative tendue entre « d'un côté, un corps dont l'incarnation n'est qu'une apparence,

⁷²⁷ « Homme de carton », in CAUJOLLE Christian, GALLUZZI Francesco, JOUBERT-LAURENCIN Hervé, MICHAUD Philippe-Alain, PASOLINI Pier Paolo, *Dossier Accattone*. Vol. 2, Éditions Macula, Paris, 2015.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 73.

un rêve, une illusion et, de l'autre, un corps trop incarné, trop profondément associé à la matière pour ressortir encore du simple registre de l'humanité⁷²⁹ ».

Il semble possible de prolonger cette hypothèse vers le recours plastique à la question de la pesanteur et de la légèreté du personnage. On analyse notamment par ce prisme l'épigraphe inaugural annonçant d'emblée la suspension d'Accattone entre l'apesanteur des cieux et la pesanteur précipitant vers les profondeurs, au-delà de l'opposition entre le Paradis et l'Enfer. Le statut ambivalent d'Accattone est d'ailleurs souligné par le moment du récit de l'histoire de Barberone : elle intervient en réponse au vendeur de fleurs qui les raille en les traitant de « ressuscités ». Tandis qu'Accattone et ses amis sont qualifiés par un état de suspension entre la vie et la mort, le personnage rétorque par le récit d'une chute, presque littérale. Elle induit une mort par pétrification (transformation en pierre) et, de la même manière que dans *La Ricotta*, la nourriture matérialise le trop-plein de vitalité qui s'abat fatalement sur le mort. L'importance de la pesanteur est soulignée par la mention du poids et de la quantité des mets ingérés (un kilo de pommes-de-terre et un panier entier de kakis). Quant à la réponse d'Accattone, elle renverse le problème du trop-plein de vitalité vers celui du manque en défendant l'hypothèse selon laquelle la fatigue serait à l'origine de la mort. De la même manière, lorsque la scène évolue vers celle du saut du pont, venu concrétiser le pari suicidaire d'Accattone, cette tension est incorporée par la présence dans le cadre des statues d'Ange : elles constituent elles-mêmes un oxymore (pour le contraste entre la légèreté de l'Ange et le poids de la pierre) mais surtout elles interviennent d'abord dans le plan de repas d'Accattone (un Ange est placé juste à côté de sa tête, tandis qu'il avale goulûment des ravioles). Puis, la statue réapparaît près du personnage dans le contre-champ qui précède son saut. La pesanteur de celui qui apparaît alors comme un acrobate suspendu à un fil entre la vie et la mort, est accentuée par la mention du poids de l'or dont il ne s'est pas délesté avant de sauter et qui est susceptible de le faire couler au plus profond du fleuve. Le motif du pont, quant à lui, souligne la suspension entre les deux rives du fleuve et la tension entre le vide que suppose l'édifice et le poids de sa matière. La tension dynamique entre un mouvement d'*anabase* et un mouvement de *catabase* (présent également dans *Alexandre le Grand*, de même que la dialectique d'absence et de présence du personnage) renforce cette importance du poids de la matière. Le saut d'Accattone constitue un rite païen de conjuration de la perte de la présence. Il apparaît, en ce sens, comme une réponse à la malédiction lancée par le vendeur de fleurs l'ayant traité de « mort-vivant ». Ce geste païen induit une sortie hors du cercle du monde (et hors de l'Histoire), une remise en jeu de sa vie, pour renforcer ce qui vacillait sur un équilibre précaire.

729 *Ibid.*, p. 83.



Figure 54



Figure 55

L'oscillation du personnage, que Michaud analyse allant du fantôme à l'idole, correspond également à l'état de suspension mortifère qui caractérise le héros. Sa sortie hors de l'humanité, le processus de divinisation du personnage, en fait un « homme sacré », c'est-à-dire un *homo sacer*, de la même manière que le personnage d'Alexandre. Michaud souligne notamment l'assimilation d'Accattone au Christ portant sa croix, lorsque le personnage chancelle sous le poids de la ferraille qu'il transporte. Cette idée est également suggérée par le plan en contre-plongée précédant le saut d'Accattone et dévoilant près de lui la statue d'un Ange portant une immense croix. Enfin, le fond culturel dans lequel Michaud puise son analyse, le mythe du Saint-Suaire, induit là encore, une dimension sacrale en arrière-fond. La sacralité d'Accattone semble cependant se manifester au sens de l'homme sacré, c'est-à-dire de l'*homo sacer*, « voué à la mort⁷³⁰ » (selon le droit romain). Il n'est pas anodin que les films les plus « mythiques » de Pasolini (ceux adaptés de tragédies antiques : *Œdipe roi* et *Médée*) soient le récit de l'exclusion d'*homo sacer* de la cité. Dans le cadre de son analyse de cette notion, Agamben analyse l'espace du camp comme la « matérialisation de l'état d'exception » à travers la « création d'un espace pour la vie nue⁷³¹ ». Ainsi, le philosophe suppose une acception élargie de cet espace, incluant notamment le cas de la banlieue qui territorialise l'exclusion de l'*homo sacer*. La dynamique d'*anabase* et de *catabase* du film se double alors d'une dynamique d'inclusion et d'exclusion du cercle sacré matérialisant le monde. L'assimilation par Michaud du motif du masque à celui du Saint-Suaire rappelle le cas du roi lépreux et du geste du Christ qui, dans l'Évangile selon Saint Mathieu, permet la réintégration de l'*homo sacer* (du lépreux) dans le monde⁷³².

Ainsi, *Accattone* est structuré sur une accumulation de sorties hors du cercle sacré par le personnage éponyme : chaque scène d'explosion du sacré (soulignée par l'intervention de la

730 AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Rivages, Paris, 1995, p. 33.

731 *Ibid.*, p. 52.

732 La notion de bouc-émissaire, telle que théorisée par Girard nourrit également cette hypothèse d'une extériorisation de la violence par la société. Voir GIRARD René, *Le bouc émissaire*, Grasset, 1982.

musique de Bach) se caractérise par la création d'un cercle d'où sortira symboliquement Accattone, jusqu'à son issue finale et fatale. C'est le cas notamment de la toute première scène du faux suicide par une plongée hors du cercle qui s'est formé autour de lui ; mais également lors de la bagarre d'Accattone avec son beau-frère qui précède son exclusion du cercle familial ; ou encore du cercle de la danse sur la péniche hors duquel Accattone se rue pour jeter son visage dans le sable des bords du Tibre. Ces sorties successives de cercles visent à préparer la sortie ultime du personnage, la seule qui sera définitive en se soldant par sa mort (c'est-à-dire sa sortie hors du monde des vivants). Le cercle formé par les rondes de la mobylette qui le conduira droit à sa fatalité (resserrant ainsi l'emprise du sort autour de lui) reproduit le processus de création d'un cercle et d'exclusion de celui dont la mort sacrificielle appartient à un champ hors de celui de la loi. L'assimilation d'Accattone est, là encore, lourde de sens, dans la mesure où le fils de Dieu incarne précisément le bouc-émissaire par excellence pour Pasolini : celui permettant, par sa mort, au monde de fonctionner.



Figure 56



Figure 57

Pourtant la première sortie hors du cercle se présente comme une inversion car elle se matérialise par l'entrée dans la ville des exclus : les marginaux procèdent, au cœur de Rome, sous le nez de la « grosse tête papaline », à leur rituel païen. Le mythe sacré de l'exclusion de l'*homo sacer* croise alors la question politique de l'exclusion du peuple du champ politique. Agamben souligne une polarisation qui sous-tend son analyse de la notion de *peuple* : celle à l'origine de la dynamique d'inclusion et d'exclusion du champ politique, notamment à l'époque moderne. Il en est ainsi des personnages éponymes des deux épopées populaires étudiées, caractérisés par leurs mouvements d'exclusion et d'inclusion du champ politique. En effet, la tension entre les deux acceptions est d'autant plus importante que, non contente de nourrir une multitude d'ambiguïtés et d'associations d'idées à l'emporte-pièce autour du « populaire », elle serait, selon Agamben, le signe de la fracture fondamentale du biopolitique, division recoupant le nœud du politique :

Mais cela signifie aussi que la constitution de l'espèce humaine en corps politique passe à travers une scission fondamentale et que dans le concept « peuple » nous pouvons reconnaître sans difficulté les couples catégoriels qui définissent la structure politique originelle : vie nue (*peuple*) et existence politique (Peuple), exclusion et inclusion, *zoé* et *bios*. En fait, le « peuple » porte depuis toujours en lui la fracture biopolitique fondamentale. Il est ce qui ne peut être inclus dans le tout dont il fait partie et il ne peut appartenir à l'ensemble dans lequel il est inclus depuis toujours⁷³³.

La scission biopolitique entre vie nue et existence politique constitue le fondement de la notion de « forme de vie », devenue si populaire (c'est le cas de le dire) ces dernières années⁷³⁴. La dynamique d'inclusion et d'exclusion du monde, c'est-à-dire de l'espace sacré et politique apparaît ainsi centrale dans l'analyse d'une épopée populaire à l'époque moderne.

Il n'est pas anodin de constater que les deux films étudiés se concluent sur la sortie du cercle par la mort des personnages principaux. La fin d'*Alexandre le Grand* croise ainsi un phénomène de théophagie débouchant sur une hiérophanie, avant l'arrivée du petit Alexandre sur la ville moderne. Le film se conclue sur le montage parallèle de deux panoramiques circulaires délimitant la zone du sacré (placé au cœur du village, sur la place centrale) et refermant le piège sur Alexandre. Le cercle de la cité le cloître et le tue, quand celui de la ville moderne (qui annonce un panoramique similaire à l'ouverture du documentaire sur Athènes qui suivra) circonscrit la *polis*. Les deux Alexandre sont ainsi mis en parallèle par cette fin, réunis dans leur geste d'intrusion : de même que le film commençait sur le surgissement d'Alexandre le Grand, comme une intrusion des temps anciens

733 AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Rivages, Paris, 1995, p. 41.

734 Reprise par des philosophes comme Yves Citton, elle gravite souvent avec des notions (trop) rapidement associées à celle de rythme, notamment celle de style, comme en témoigne l'ouvrage éponyme de Marielle Macé.

dans les temps modernes, l'arrivée d'Alexandre le jeune dans la ville, un siècle plus tard, perpétue ce retour du refoulé. La fin d'Alexandre joue ainsi sur une dynamique d'apparition et de disparition : la disparition de son corps physique constitue en même temps une hiérophanie, c'est-à-dire une apparition du sacré. Mircea Eliade, dans son *Traité des religions*⁷³⁵, évoque le paradoxe de la hiérophanie qui conserve et modifie tout en même temps la nature de l'objet de la révélation du sacré. C'est notamment le cas du Christ, perçu à la fois comme divin car il constitue une incarnation de Dieu mais également comme profane pour son habitation d'un corps humain. Le cas d'Alexandre opère un renversement car la sainteté du personnage se manifeste par la disparition de son corps humain et sa réapparition, parcellaire, sous la forme d'un buste de statue. La mort d'Alexandre apparaît ainsi comme un signe sacré fondateur. C'est ainsi que « dans l'étendue homogène et infinie, où aucun point de repère n'est possible, dans laquelle aucune *orientation* ne peut s'effectuer, la hiérophanie révèle un « point fixe » absolu, un « centre ⁷³⁶ ». ». Toute tradition religieuse serait fondée, selon Mircea Eliade, par un événement fondateur ou une hiérophanie. La potentialité d'évolution d'une religion reposerait ainsi sur la capacité de transmission (et d'adaptation dans le temps de cette transmission) de cette hiérophanie par la tradition.

Le phénomène de la hiérophanie structure ainsi l'espace et permet la protection du cercle sacré par l'établissement d'un centre, c'est-à-dire par la fondation ontologique du monde. L'habitation du monde suppose sa fondation préalable, par l'établissement d'un axe central. Mircea Eliade distingue, d'un côté, l'espace profane, perçu comme homogène et, de l'autre, l'espace sacré qui se caractérise quant à lui par son morcellement. La création d'un centre et la mise à ce centre du sujet correspond à une organisation du chaos et donc à la sacralisation d'un espace profane (mettant ainsi fin à la confusion du chaos et à son homogénéité). Il s'agit en effet de reconstituer l'espace sacré, reproduisant ainsi l'œuvre des dieux. Cette reconfiguration de l'espace par consécration repose sur un signe fondant l'axe central du cercle sacré et pouvant se manifester, par exemple, par le sacrifice d'un animal. La transformation de l'espace profane en espace sacré est verbalisée par Mircea Eliade comme une « cosmisation du territoire » : il s'agit, en effet, de reconfigurer le territoire sur le modèle du cosmos. L'anthropologue en fait un acte de possession et de renouvellement tout à la fois. La structure spatiale décrite par Eliade semble rejaillir de celle des deux films étudiés : c'est notamment le cas de la dialectique entre les hauteurs célestes, symbolisées par une montagne sacrée et les profondeurs infernales et aquatiques. Ainsi la montagne matérialise le lieu de l'utopie dans le

735 ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, 2020.

736 ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Folio essai, 1987, p. 26.

film d'Angelopoulos ; et la plus célèbre montagne sacrée, le Golgotha, « lieu du crâne », résonne fortement avec le mont Testaccio de la Rome d'*Accattone*⁷³⁷.



Figure 58

⁷³⁷ Ainsi, Hervé Joubert-Laurencin rappelle, concernant le mont Testaccio : « Le Testaccio est le nom d'un quartier populaire de Rome, présent dans la littérature pasolinienne des années 1950 qui précède le cinéma. C'est le quartier d'enfance d'Elsa Morante, et d'élection pour le Pasolini immigré. C'est le mont Testaccio qui donne son nom et, en tout cas pour Pasolini, son ombre et son caractère au quartier. Le nom de cette petite colline pelée, qui n'est pas comptée parmi les sept qui ont la réputation de Rome, s'explique par son origine humaine et non géologique. « Testa » désigne en latin un récipient de terre cuite ; en bas latin, le mot prend par plaisanterie le sens de « crâne », puis de « tête », d'où le sens actuel en italien moderne et en français. C'est le sens premier qu'il faut entendre pour le mont, car le Testaccio n'est autre que l'accumulation séculaire de la vaisselle cassée des Romains de l'Antiquité : un immense tas d'ordures archaïques devenu petite montagne au milieu de la ville [...]. » in JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le grand chant. Pasolini poète et cinéaste*, Éd. Macula, 2022, p. 385.



Figure 59



Figure 60



Figure 61



Figure 62



Figure 63



Figure 64

Il semblerait que ce soit précisément ce qui est en jeu à la fin d'*Alexandre le Grand*. Le sacrifice du héros-bouc émissaire apparaît inévitable pour renforcer le cercle sacré menacé par une invasion du chaos. D'autant que le danger est figuré par l'étranger détruisant la ville et donc la ramenant à un espace chaotique. Alexandre est à la fois étranger et habitant du village. Son statut ambigu accentue l'oscillation du personnage entre les polarités qui le traversent. Pourtant, de même que dans *Accattone*, le retournement possible de l'inclusion et de l'exclusion du cercle est des plus ambigus : la dévoration sacrée d'Alexandre ne tend visiblement pas au renforcement des structures du village utopique. Au contraire, elle permet la destruction de l'utopie pour le renforcement du pouvoir de l'État central. Mais les éléments du sacré qui marquent la fin d'*Alexandre le Grand* ont tout de même la valeur fondatrice d'un nouveau monde. Le film se concluant sur l'arrivée du jeune Alexandre dans l'Athènes du futur (c'est-à-dire l'Athènes contemporaine de la réalisation du film), cette fin autorise à envisager que les éléments traditionnels mobilisés par le film conduisent à l'établissement d'un nouveau centre sacré. La révolution, en ce sens, ne passe pas (dans *Alexandre le Grand* comme chez Pasolini) par l'éradication totale du passé. Elle suppose de se nourrir à la source des cultures traditionnelles des peuples pour trouver et établir le lieu de l'utopie. On pourrait presque supposer que le film se termine, en ce sens, sur le vœu que la ville d'Athènes où arrive le petit Alexandre soit ce lieu de l'utopie. Mais la lecture rétrospective du film complique une telle interprétation. Elle n'annule pas la possibilité d'un souhait exprimé par le réalisateur. Pourtant, le tournant que constitue le début des années 1980 constitue davantage la bascule des années de tourments politiques vers une « normalisation » du pays que vers une nouvelle aventure révolutionnaire. On sait désormais que le renouveau de la vie politique grecque à partir de 1980 aura été davantage marqué par la libéralisation du pays que par la libération des peuples.

Il apparaît peu probable que seul le hasard ait voulu que les deux films étudiés aient été réalisés à une période précédant celle de la normalisation des deux pays méditerranéens. Bien que cette évolution connaisse une quinzaine d'années d'écart entre l'Italie et la Grèce, *Accattone* et *Alexandre le Grand* s'inscrivent tous deux dans le moment précédant la bascule des deux pays vers une nouvelle période (qui sera déplorée par les deux réalisateurs). Celle précisément d'une forme d'éradication culturelle, de rupture de la tradition et, en ce sens, de fin de l'épopée. Ainsi, la figure du héros-bouc émissaire n'a pas tout à fait le même sens dans les deux films mais elle correspond dans les deux cas à un même phénomène de crise culturelle et sociale. Dans le cas d'*Accattone*, se croisent dans le film, à la fois la crise de présence du personnage éponyme, et la crise de la société dans laquelle il vit. La présence du maquereau au cœur de la ville semble correspondre à l'incorporation de la violence de la société, au sein même de la société : sur le modèle du principe sacré de la « hiérarchie », où un système contient en lui-même sa propre force de destruction. Louis

Dumont⁷³⁸ définit la notion de hiérarchie, non pas comme une succession de strates apposées verticalement les unes sur les autres et supposant une subordination des unes envers les autres, mais comme un système d'englobement des contraires, induisant par là une définition de l'altérité. Cette acception suppose donc une relation dynamique entre les sphères, renversant temporairement les pouvoirs de domination, reconfigurant également la dialectique entre les sphères politiques et religieuses. La *hiérarchie* est ainsi considérée comme une structure permettant la stabilisation, ou le renforcement de la stabilité d'une société en crise. La représentation de ce phénomène culturel au sein des deux films étudiés trahit l'état de vacillement culturel et social observé par les réalisateurs. Si Pasolini caractérise cette crise par son contraire (par la « normalisation » énoncée dans le « Traitement » de *La Rabbia*, c'est-à-dire une fausse retombée de la crise), c'est pour mieux souligner la réelle crise que traverse alors, selon lui, son pays. Angelopoulos ne peut que pressentir, en 1980, le tournant que prendra la situation en Grèce au sortir des années de guerre (mondiale puis civile) et de dictature. Pourtant, rien n'exclut de penser que certains signes avant-coureurs lui auraient permis de redouter la normalisation qui se réalisera effectivement. La mobilisation de l'épopée par les deux réalisateurs, semble répondre à leur besoin commun de convoquer la figure héroïque d'un bouc-émissaire, encore porteur de l'existence culturelle et sociale des peuples. Non pas pour les sauver « héroïquement » mais pour renouer avec une tradition ouvrant de nouvelles potentialités révolutionnaires.



Figure 65

738 DUMONT Louis, *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*, Gallimard, 1971.

L'oralité du cinéma comme langage spatio-temporel

La conception du rythme par Angelopoulos apparaît dans un premier temps difficile à préciser dans la mesure où le réalisateur grec n'accompagne pas son œuvre cinématographique d'une œuvre théorique, comme c'est le cas de certains réalisateurs. On ne dégage ainsi aucune définition de la notion qui soit clairement revendiquée. Il s'impose alors de composer avec les éléments recueillis de ses entretiens ainsi qu'avec ceux relevés dans ses films. Le premier élément ressortant des propos et de la pratique d'Angelopoulos est la caractéristique temporelle que le réalisateur attribue à la notion de rythme. En cela, il se rapproche très fortement de l'acception développée par Andreï Tarkovski dans *Le Temps scellé*⁷³⁹. Ce dernier a, quant à lui, élaboré une définition théorique du rythme qu'il pose comme fondement de la *figure* cinématographique⁷⁴⁰ et qu'il oppose tout à fait à la notion de montage. Il assimile le rythme à la pression du temps contenue dans le plan et insiste sur la nécessité d'une harmonisation des plans (c'est-à-dire des différentes tensions temporelles) dans une perspective de « sculpture du temps ». Cette recherche d'harmonie concerne chaque plan en tant que tel, mais également le mélange des plans entre eux. Tarkovski compare ainsi l'assemblage des plans à celui de tuyaux de plomberie : ces derniers ne pourraient être assemblés que s'ils sont de même taille, de même que les temporalités modelées par les différents plans doivent être associées de manière cohérente sans dissonance majeure qui empêcherait la fluidité de l'écoulement du temps. Angelopoulos, s'il revendique une forte influence de l'œuvre de Tarkovski sur son propre travail, ne mentionne pas directement la notion de rythme (ni même de temps). On remarque cependant que la proximité qui ressort des deux œuvres repose à la fois sur une interrogation autour du temps mais également sur une recherche de cohérence presque organique des plans. La métaphore, convoquée par Angelopoulos, comparant le plan à un souffle dont il convient de respecter la durée pour ne pas le couper trop tôt induit l'idée d'une fluidité de l'écoulement du temps dans chaque plan mais également entre les plans sans intervention « brutale » du montage. L'hétérogénéité des éléments mobilisés dans la composition de la séquence est ainsi constituée non pas par la coupe des plans et la mise en place d'un montage créant un conflit dialectique entre les différentes composantes, mais par leur association au sein même du plan. Le tissage filmique se crée ainsi sur la base d'un recours à la pratique du plan-séquence.

739 TARKOVSKI Andreï Arsienévitch, *Le temps scellé : de « l'Enfance d'Ivan » au « Sacrifice »*, Seuil, Paris, 1989.

740 Tarkovski conteste l'idée d'un langage cinématographique et revendique à la base du Septième art la notion de *figure* qu'il théorise dans un article célèbre « De la figure cinématographique » (repris dans TARKOVSKI Andreï Arsienévitch, *Le temps scellé : de « l'Enfance d'Ivan » au « Sacrifice »*, Seuil, Paris, 1989.).

Si je dois l'expliquer, je dirais que ma préférence pour le plan d'ensemble, le plan-séquence, provient du rejet de ce que l'on appelle souvent le montage parallèle, que je trouve artificiel. Pour des raisons historiques, j'admets le travail de ceux qui ont utilisé ce type de montage, comme Eisenstein, mais ce n'est pas le cinéma que je recherche. D'une certaine manière, pour moi, chaque plan est vivant, a un souffle propre, une respiration. C'est un processus qui ne tolère aucune interférence et qui doit surgir et s'estomper naturellement⁷⁴¹.

La dimension organique de cette pratique du plan-séquence ressort fortement des propos du réalisateur et apparaît comme découlant (de même que pour Tarkovski) d'un positionnement vis-à-vis d'Eisenstein (ou plus largement des réalisateurs dits « montagistes »). Pourtant, Angelopoulos ne rejette pas le mélange dynamique d'éléments hétérogènes au sein d'un même plan ou d'une même séquence. La composition d'un tissu filmique bigarré caractérise fortement sa pratique cinématographique. Elle s'intègre cependant à une visée globale d'harmonisation (et non pas de conflit), conditionnant le principe d'organisation des composantes. L'importance du paramètre temporel dans la compréhension du rythme cinématographique par Angelopoulos n'exclut ainsi absolument pas une acception du langage cinématographique fondée sur le mélange dynamique d'éléments hétérogènes. Bien au contraire, on constate que la pratique du plan-séquence par le réalisateur grec vise notamment à dépasser les oppositions binaires entre temps et espace, par le recours à une pratique filmique permettant un assemblage dialectique ne passant pas nécessairement par le montage. En témoignent ses propos :

Question : Vous avez déclaré : « Je filme comme je respire. Comment respirez-vous ? »

Angelopoulos : « Je ne cherche pas à contraindre quoi que ce soit, je m'attache à donner de l'espace au temps et du temps à l'espace, je laisse le temps respirer en filmant⁷⁴². »

La recherche d'Angelopoulos liée à sa pratique du plan-séquence semble ainsi reposer sur une volonté de développer un langage cinématographique fondé sur un système d'association composite. La question du temps étant fortement liée dans son œuvre (notamment dans la première

741 In CIMENT Michel, *Théo Angelopoulos, entretien avec Gerald O'Grady*, 1990, p. 72. Nous traduisons : « If I have to explain this, I would say that my preference for the long shot, the sequence shot, stems from my rejection of what is generally referred to as a parallel editing, for I consider it fabricated. For historical reasons I accept the work of all those who resorted to this type of montage, like Eisenstein, but this is not my kind of cinema. In a certain manner, for me, each shot is a living thing, with a breath of its own, that consists of inhaling and exhaling. This is a process that can not accept any interference ; it must have a natural opening and fading ».

742 SCHULZ Gabrielle, « I shoot the way I breath : *Eternity and a day* », Entretien avec Théo Angelopoulos autour de *L'Éternité et un jour* (1998), publié dans *Die Zeit*, 1999. Nous traduisons : « Question : " You said once : I shoot like I breathe. How do you breathe ? " Angelopoulos : " I don't force anything when shooting. I try hard to give space to the time and time to the space. I allow time to breathe during the shooting

partie de sa filmographie) à celle de la représentation de l'Histoire, l'articulation dialectique des différents moments historiques (mais également des différentes catégories temporelles telles que le passé, le présent et le futur) est nouée à une articulation dynamique de différents espaces. Si la visée dialectique de ces associations n'ambitionne pas, comme ça peut être le cas pour Eisenstein, l'émergence d'une potentialité conceptuelle⁷⁴³, elle n'en constitue pas moins un rejet du naturalisme et une aspiration à la liberté d'interprétation du spectateur.

Cela se transforme en une présentation continue et dialectique de moments historiques différents qui évite, en même temps, toute relation factuelle entre eux. Dès lors, en regardant la scène, une émotion seconde, créée par le langage cinématographique, vient s'ajouter à l'émotion initiale ; je veux dire qu'en l'utilisant comme je le fais, le temps devient espace et l'espace, étrangement, devient temps. Je ne sais pas si ce que je raconte a du sens, mais il existe un lien entre le temps et l'espace, un lien continu qui confère aux événements qui s'affichent sur l'écran une dimension différente⁷⁴⁴.

Le mélange des temporalités se noue à un mélange des espaces, participant de l'émergence d'une composition signifiante. C'est moins la durée du plan que son état d'entité signifiante qui prime. Le plan-séquence ne se caractérise pas, en réalité, par un marquage temporel distinctif (c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas simplement d'un plan « long ») mais par sa capacité à fonctionner comme système signifiant sans l'intervention d'une coupe au montage. La force active de ce système ressort particulièrement : de même qu'il fonctionne par association dynamique d'éléments hétérogènes au sein du plan, par circulation des subjectivations du spectateur comme du réalisateur, le plan-séquence est tout autant clos qu'ouvert au reste du film. Angelopoulos insiste sur l'importance de la signification autonome du plan, c'est-à-dire sur le fait que la signification n'émerge par du montage les autres plans.

Mais il s'impose de préciser qu'il n'exclut pas pour autant une dynamique du sens reconfigurée par la présence des autres plans. Le tissage de signification est effectué par réagencement permanent des composantes et ouvre donc à l'ensemble du film, voire à l'ensemble de l'œuvre. La signification au sein du plan-séquence n'empêche pas pour autant une signification multiple et

743 C'est d'ailleurs précisément sur ce point que Tarkovski s'oppose à Eisenstein car il refuse le recours au symbole et à l'abstraction de la matière cinématographique dans les films.

744 O'GRADY Gerald, « Entretien avec Théo Angelopoulos », 1990, repris dans CIMENT Michel, TIERCHANT Hélène, *Théo Angelopoulos*, Paris, Edilig, 1989, p. 72. Nous traduisons : « This becomes a continuous, dialectic presentation of different historical moments, but at the same time preventing any factual relationship between them. Therefore, while watching this scene, a second emotion, provided by the cinema language, is added to the initial one. I mean that in the way I use time, time becomes space and space, in a strange way, becomes time. I don't know if what I say makes sense, but there exists an accordion of time and space, a continuous accordion that lends a different dimension to the events being shown on the screen ».

plurielle étendue à une autre échelle de système. Angelopoulos souligne notamment le travail du son qui, selon lui, par le pouvoir de suggestion qu'il exerce sur le spectateur, libère son imagination et le libère également ainsi du plan. Le jeu dialectique mis en place avec le hors-champ ouvre l'espace de l'image et permet au spectateur de créer sa propre compréhension du film. Là encore, c'est la dynamique entre le mouvement de la caméra, la durée du plan et l'espace, qui offre la possibilité d'une interprétation par le spectateur. Elle lui laisse le temps et la place de retenir les éléments qu'il considère comme les plus signifiants et d'en faire, par lui-même, un système de signification. L'extension de l'espace et du temps libère le plan et l'imagination du spectateur. Angelopoulos invite ainsi à l'activité d'une conscience historique exerçant un regard critique. Le spectateur est ainsi encouragé à une participation active au film. Il peut opérer sa propre lecture analytique. Un système de signification est ainsi construit dans le plan, qui constitue une zone de contact dynamique entre les associations opérées par le spectateur et celles opérées par le réalisateur. Une circulation dynamique des sujets est mise en place par ce double procédé de mise en continu et participe ainsi de la subjectivation qui s'opère.

La question du plan-séquence apparaît fortement liée à celle du réalisme voire même du naturalisme cinématographique. Il est communément répandu d'opposer les adeptes du montage à ceux du plan-séquence (et c'est précisément sur cette distinction que joue le commentaire d'Angelopoulos) mais il s'impose ici de nuancer cette fracture (comme le fait, du reste, le réalisateur grec). Le recours au plan-séquence est parfois perçu comme un moyen d'accéder à un « réalisme » cinématographique proche d'un naturalisme, en se gardant d'une trop grande manipulation des images et des sons par le montage. C'est ainsi que les propos d'André Bazin sur le « montage interdit » sont généralement interprétés, bien qu'une analyse du texte contredise cette hypothèse⁷⁴⁵. Ce n'est pourtant pas dans une perspective naturaliste qu'Angelopoulos a recours au plan-séquence :

Mon intention, dès le départ, était d'éviter à tout prix tout effet de réalisme, pour parvenir à une forme de géographie pure. C'est-à-dire de mettre en évidence la direction du film, son côté artificiel – soit l'inverse de ce que j'ai pu entendre dire, à savoir qu'il s'agissait d'un film réaliste. À l'instar des

745 Sur ce point, voir notamment l'analyse d'Hervé Joubert-Laurencin dans JOUBERT-LAURENCIN Hervé (sous la direction de) *Ouvrir Bazin*, avec Dudley Andrew, Éd. De l'Œil, 2014 ; ainsi que dans son introduction aux œuvres complètes d'André Bazin : BAZIN André, *Écrits complets, t.1 et t.2*, édition établie, annoté et présentée par Hervé Joubert-Laurencin avec la collaboration de Pierre-Eugène et Gaspard Nectoux, Éditions Macula, 2018.

comédies musicales américaines, avec leurs pauses entre les chansons et le récit, qui créent sciemment un cinéma artificiel par leur réalisation⁷⁴⁶.

Contrairement à certains *a priori* sur le plan-séquence, la poétique d'Angelopoulos n'ambitionne pas de prétention « réaliste » (qui s'entend ici plutôt au sens de « naturaliste »), d'autant que la tradition brechtienne dans laquelle s'inscrit le réalisateur grec suppose de briser l'illusion de réalité de manière à limiter l'implication émotionnelle du spectateur. Ce choix de mise-en-scène est significatif d'une influence « moderniste » sur l'œuvre d'Angelopoulos. En effet, la bascule du montage des plans au montage au sein même des plans est perçu, notamment par Bazin, comme une pratique symptomatique de l'émergence d'une modernité cinématographique⁷⁴⁷. Ainsi, l'analyse bazinienne de la profondeur de champ chez Orson Welles n'est pas anodine pour le cas d'Angelopoulos car, non seulement le réalisateur grec revendique une forte influence de Welles dans sa pratique du plan-séquence, mais il assume également une forte dimension théâtrale. Pourtant le même refus du naturalisme provoque la défiance de Pasolini vis-à-vis du plan-séquence. Ainsi le réalisateur italien déclare, dans ses entretiens avec Jean Dufлот :

[...] je suis enclin à affirmer que le cinéma est une langue qui ne s'éloigne jamais de la réalité (il en est la reproduction), et qu'il est donc un plan-séquence infini (le rapport est le même qu'entre langue orale et langue écrite). Mais ce plan-séquence est constitué d'une suite ininterrompue de cadrages [...]. [...]

En somme, concevoir le cinéma comme un plan-séquence infini et continu n'a rien de naturaliste (en soi : mais il ne l'est pas s'il est corrigé par l'opposition d'autres procédés). Voilà pourquoi j'évite le plan-séquence, parce qu'il est naturaliste, et partant... naturel. Mon amour fétichiste pour les « choses du monde », m'empêche de les voir naturelles. Il les consacre ou les déconsacre, une à une : il ne les lie pas dans leur fluidité exacte, il ne tolère pas cette fluidité. Il les isole et les idolâtre avec plus ou moins d'intensité⁷⁴⁸.

L'exploration des éléments spatio-temporels que permet le plan-séquence apparaît, au premier abord, trop naturaliste pour Pasolini. La mobilisation du montage constitue précisément ce qui, pour

746 CASETTI Francesco, « Entretien avec Théo Angelopoulos », revue *Cinema e Cinema*, oct-déc 1977, repris dans CIMENT Michel, TIERCHANT Hélène, *Théo Angelopoulos*, Paris, Edilig, 1989, p. 24. Nous traduisons : « My intention, from the very beginning, was to avoid at any cost a realistic effect, to reach some kind of pure geography. That is, to stress the evidence of the film direction, its artificial side – the opposite of an opinion I heard, claiming the film is realistic. Like the American musicals with their breaks between musical numbers and the plot, creating on purpose an artificial cinema by the way they were directed ».

747 Sur ce point, voir JOUBERT-LAURENCIN Hervé (sous la direction de) *Ouvrir Bazin*, avec Dudley Andrew, Éd. De l'Œil, 2014.

748 DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Éd. Pierre Belfond, 1970, pp. 130-131.

Pasolini, fait la différence entre le cinéma (entendu comme langage infini de la réalité) et le film (dont le montage instaure la dimension « scripturale » en *fixant* le langage de la réalité).

Si vous observez les films néo-réalistes, vous trouvez qu'il y a beaucoup de plans-séquences. Il y a une forte propension de plans généraux ou de 1/2 ensemble. Les gros plans sont très peu, et surtout en fonction de vivacité. Expressive. Et la caractéristique idéologique de ce phénomène stylistique c'est l'espoir. L'espoir de l'avenir. Et en Italie c'est une caractéristique de la révolution culturelle marxiste d'après la Résistance. Et cet espoir justifie un certain amour inconditionnel pour l'homme moyen : De Sica, aussi Rossellini et les autres⁷⁴⁹.

Les propos de Pasolini, associant la pratique naturaliste du cinéma, caractérisée par le recours au plan-séquence, au néo-réalisme italien, font émerger la différence de positionnement qui est le sien. L'aspiration à une pratique « épique » du cinéma et à une représentation « héroïque », « sacrale » de l'humain, conditionne son rapport à l'héritage néo-réaliste. Quant à Angelopoulos, c'est précisément une visée « épique » qui l'encourage à explorer la pratique du plan-séquence mais dans l'acception brechtienne du terme. La dimension dialectique de cette conception de l'épique⁷⁵⁰ domine la pratique cinématographique d'Angelopoulos et se trouve clairement explicitée surtout lorsqu'il évoque l'influence du dramaturge allemand sur son œuvre. La différence générationnelle entre les deux réalisateurs apparaît alors très importante pour comprendre la situation historique de chacun et la définition du plan-séquence que cela suppose. La question du réalisme cinématographique se pose ainsi bien différemment et le plan-séquence constitue alors une pratique s'attachant différemment à cette réflexion. L'absence de coupe dans l'image maintenant l'illusion d'une absence d'intervention de la part du réalisateur, le réel semble présenté dans son plus simple appareil et la caméra apparaît alors comme l'outil de recueillement d'une vérité préexistante. Le découpage de l'action ou du temps en plans succincts, manipulés sur la table de montage, travestirait la réalité que seul un plan continu peut épouser sans la brusquer. La tension entre « objectivité » de l'image et « subjectivité » de l'intervention du réalisateur sous-tend la réflexion autour de cette pratique.

Dans *Empirismo eretico*, Pasolini consacre un article au plan-séquence⁷⁵¹. Ce texte, écrit au moment où il prépare son court-métrage, intitulé *La sequenza del fiore di carta*, se fonde sur un

749 FIESCHI Jean-André, « Pasolini, l'enragé », Retranscription des dialogues de l'émission télévisée de la série « Cinéastes de notre temps » consacrée à Pasolini, 1966, p. 45.

750 Voir BRECHT Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*, traduction de Jean Tailleur, Guy Delfel, Edith Winkler, L'Arche, 1999.

751 PASOLINI Pier Paolo, « Osservazioni sul piano-sequenza », in *Empirismo eretico*, Garzanti, 2015, pp. 249-253.

exemple précis : celui d'un court film, en 16 mm., tourné par un spectateur perdu dans la foule, enregistrant la mort de Kennedy. À partir de cet exemple, Pasolini développe une théorie fondée sur l'assimilation de l'opposition entre le plan-séquence et le montage, à une opposition entre le cinéma et le film, puis entre le présent et le passé, et finalement entre la vie et la mort. Il fait d'abord valoir la forte subjectivité d'une telle prise de vue : il s'agit d'une séquence prise d'un point de vue situé et présentant une vision extrêmement lacunaire de la réalité. Cette vision est ancrée dans le présent, avec lequel elle a un contact direct. Le présent correspond, pour Pasolini à la temporalité du cinéma, entendu comme expression directe de la réalité, par ce langage de l'action qui lui est propre⁷⁵². Ce langage est mené par une recherche : celle de se mettre en relation avec d'autres langages de la réalité afin de parvenir à former un système. Pasolini souligne que, tant que ces « syntagmes vivants » ne se sont pas mis en relation les uns avec les autres, ils demeurent des langages lacunaires, incomplets, inaboutis. La coordination de ces éléments entre eux, c'est-à-dire leur mise en système, correspond simultanément à leur accession à un sens, mais également à leur bascule du présent au passé. C'est ainsi que les éléments du réel, associés les uns aux autres par la technique du montage, prennent sens et font basculer le cinéma (qui n'en était que l'expression présente et naïve) vers le film. Dès lors qu'ils s'organisent en système de signification, ces éléments passent du présent (présenté sous la forme d'une certaine innocence) au passé. Cette métamorphose enferme l'expression de la réalité en un système clôt ne laissant plus de place à l'illimité des possibles : cette clôture est justement ce qui permet l'émergence de la signification entre les éléments coordonnés les uns aux autres. Il n'y a plus d'inconnue possible. C'est pourquoi Pasolini en conclue l'importance pour l'homme de mourir : le tableau ne pouvant être complet tant que le point final n'aura été posé, il est impossible d'organiser le sens de la vie d'un homme sans détenir tous les éléments signifiants de sa vie. Ce n'est qu'une fois cette activité de montage opérée, lorsque le cinéma est devenu film, que la réalité fait système et devient signifiant, que l'on peut espérer obtenir une représentation plus vraie. Émancipé de la simple copie (peu fiable) du réel, le film peut prétendre à une compréhension plus complète de la réalité.

Au-delà d'une défense du montage comme paramètre premier du langage cinématographique, ce texte de Pasolini souligne surtout l'importance accordée par le réalisateur italien aux « rapports » créés par la mise-en-scène et permettant l'émergence d'une signification. Des rapports aux raccords, une « Théorie des raccords⁷⁵³ » est présentée dans *Empirismo eretico* et articule sa pensée du langage comme mélange hétérogène à une pensée du langage cinématographique fondée sur le

752 Pasolini souligne que la réalité s'exprime au moyen de signes qui ne sont pas symboliques. Sa théorie de la langue de la réalité ne repose donc pas sur une lecture symbolique, c'est-à-dire à deux niveaux, du réel.

753 PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, pour la traduction française de Anna Rochi Pullberg.

rythme. Ainsi intervient soudainement un terme rarement employé par Pasolini, et pourtant présenté comme fondamental par lui-même : celui de « rythmème ». Le poète, qui n'évoque presque jamais cette idée de « rythmème » (ou frontalement la notion de rythme), énonce dans ce texte son caractère central et en fait même la clé de voûte du langage cinématographique. En effet, le « rythmème » est envisagé comme la multiplicité des possibilités d'articulations entre les éléments composant le film. Pasolini bascule de l'idée du cinéma comme langue « audio-visuelle » vers l'idée d'une langue « spatio-temporelle » et le rythmème serait le facteur décisif de cette pluralité d'associations et de l'élargissement du potentiel de signification :

Ce qui compte n'est pas le rapport entre le plan (monème) et les objets (cinèmes) dont il est composé : rapport, disons, logico-sémique ; et ce qui compte n'est pas non plus le rapport du plan avec l'autre plan : rapport, disons, logico-syntaxique.

Ce qui importe, c'est le rapport de l'ordre des plans avec l'ordre des cinèmes, et le rapport de l'ordre des plans avec l'ordre des plans.

[...] Mais à ce niveau les possibilités de rapports, c'est-à-dire de rythmes, augmentent vertigineusement [...]. [...] Les rapports temporels sont pratiquement infinis, et par conséquent sont infinies les significations des rapports spatiaux. [...] Le « rythmème » serait, dans un tel tableau, un « monstrum », c'est-à-dire une entité amphibie d'espace-temps⁷⁵⁴.

On retrouve ici l'idée d'un langage composite fondé sur un mouvement perpétuel, mais la notion de rythme transparaît pour la première fois comme constitutive de cette activité. L'introduction du terme de « rythmème » croise ainsi les problématiques visuelles et sonores avec des problématiques de temps et d'espace. La complexité des composantes du langage se densifie. Par ailleurs, Pasolini pose le cinéma davantage comme langue spatio-temporelle qu'audio-visuelle. La dimension temporelle du rythme est soulignée par l'idée que le « rythmème » serait créé par le rapport de durée des plans avec l'organisation temporelle du film. Mais c'est bien sa qualité d'élaboration de « rapports », c'est-à-dire son activité de mise en continu, qui est présentée comme fondement de son action et de son lien avec le langage cinématographique.

L'importance accordée par Pasolini aux « rapports » et aux « rythmèmes » est fondamentale pour aborder le deuxième aspect de la notion de rythme évoqué par Angelopoulos. On remarque en effet

⁷⁵⁴ *Ibid.*, pp. 145-146.

qu'elle est souvent l'objet, par le réalisateur grec, d'une métaphore musicale. On la relève, notamment, dans un entretien avec Francesco Casetti, à propos du film *Les Chasseurs* :

Je voudrais ajouter que j'ai aussi voulu parvenir à une certaine musicalité et faire du scénario une sorte de partition. Les effets sonores ne sont jamais fortuits, ils se répondent pour former une cadence. On pourrait presque compter les temps. D'ailleurs, savez-vous que les acteurs comptaient vraiment, en silence, entre chacune de leurs répliques ? Le point de départ était réaliste, mais, ensuite, j'ai laissé le rythme déterminer le processus. D'où la structure musicale du film. [...] Je voudrais également parler de la manière dont j'ai lié les plans entre eux, à savoir en utilisant systématiquement toutes les options classiques sur le plan visuel, d'une part, et des effets sonores pour créer un lien entre les plans intérieurs/extérieurs, d'autre part. Le but était de retirer à ces liens leur fonction naturelle et de mettre en lumière tous les aspects artificiels de la réalisation d'un film⁷⁵⁵.

Angelopoulos compare ainsi les moments de « temps morts » relevés dans ses films, à des pauses musicales. Selon lui, de la même façon que le silence qui suit la dernière note, dans une composition musicale, laisse le temps à l'auditeur de s'imprégner de l'ensemble du morceau, le vide qui suit la fin d'une action et la désertion de l'image qu'on n'a pas encore coupée, permet au spectateur de saisir le sens de l'ensemble de la séquence. La « structure musicale » est évoquée comme fondement du film. C'est ainsi surtout la question de la répétition de motifs qui sous-tend cette conception du rythme cinématographique. Le cinéma d'Angelopoulos se caractérise fortement par la reprise de motifs récurrents d'un film à l'autre, participant ainsi de l'élaboration d'un imaginaire filmique tout de suite reconnaissable. La forme circulaire (notamment à travers l'usage de panoramiques à 360°) accentue ce sentiment général de « retour du même » qui traverse la filmographie du réalisateur grec.

Question : Tout au long du film, on retrouve des images qui rappellent certains de vos films précédents. Les manteaux jaunes, les paysages de montagne le long de frontières, etc.

755 CASETTI Francesco, « Entretien avec Théo Angelopoulos », revue *Cinema e Cinema*, oct-déc 1977, repris dans CIMENT Michel, TIERCHANT Hélène, Théo Angelopoulos, Paris, Edilig, 1989, pp. 24-25. Nous traduisons : « I would like to add that I was also trying to achieve a kind of musicality - to give the script the form of a musical score. The sound effects are never accidental ; they follow a certain cadence in relation to each other. One could almost count the beats. Do you know, for instance, that the actors were indeed counting silently between one line and another ? The point of departure was realistic but from there on I let the rythm dictate the procedure. The film acquired a musical structure. [...] I would also like to point out the way I matched shots – systematically using every possible variant from the classic visual matching through sound matches and interior/exterior matching of shots. The point was to deny these matches their natural function and to bring into the open all the artifical aspects of film direction ».

Angelopoulos : C'est voulu, évidemment. Ces images proviennent de mon imaginaire personnel. Je pense que tout réalisateur qui a une identité propre a un ensemble d'images qui le représentent – certaines couleurs ou figures de style – et qui reviennent dans chaque film⁷⁵⁶.

Le réalisateur évoque ainsi l'existence d'une variété d'obsessions qui constituent son univers intérieur et qui ressurgit dans ses films, créant ainsi une unité de l'œuvre tout entière par le lien commun qu'ont les œuvres avec cet univers intérieur. L'impression d'imprégnation du sujet par l'œuvre est fortement notable lorsqu'on se penche sur la comparaison musicale que fait Angelopoulos avec son travail de création :

La manière dont ces thèmes sont mis en avant peut changer dans le temps, comme le montre clairement l'entretien qui suit, mais sont présents dans toute son œuvre : « Dans mes films, toutes mes obsessions entrent et sortent comme les instruments de l'orchestre dans un concert, elles entrent, elles sortent, elles disparaissent pour mieux refaire surface par la suite. Nous sommes condamnés à fonctionner avec nos obsessions. Nous ne faisons qu'un seul film. Nous n'écrivons qu'un seul livre. Ce ne sont que des variations et des fugues basées sur un même thème », explique-t-il dans un entretien pour le dossier de presse américain de *L'Éternité et un jour*⁷⁵⁷.

Angelopoulos insiste ainsi sur l'unité de l'ensemble de l'œuvre, composée (de même qu'une œuvre musicale) de motifs récurrents mais, surtout, indivisibles. Son caractère composite fonctionne de paire avec sa solidarité. L'harmonie qui s'en dégage tient à la cohérence donnée à ces éléments par la subjectivation du réalisateur. Elle permet la plus grande diversité des composantes car le mouvement mis en place entre elles est créateur de sens. Angelopoulos, de même que dans ses choix de mise en scène à l'échelle des séquences de ses films, privilégie la continuité à la rupture. Ses films ne sont pas marqués par des fins claires et tranchées. Ils constituent plutôt la permanente métamorphose d'un travail en cours, le déplacement dialectique d'un même film qui ne

756 Entretien avec Gabrielle Schulz (1998) publié dans *Die Zeit*, Février 1999 : « I shoot the way I breathe : Eternity and a day », in FAINARU Dan, Théo Angelopoulos, p.121. Nous traduisons : « Question : All through the film, one finds images that are familiar from your previous movies. The yellow parkas, the mountain landscape at the border, and so on. Angelopoulos : This is of course intentional. These are images that belong to my own personal imagery. I believe that every film director who has a distinct identity possesses his own set of images that represent him – the use of certain colors, style mannerisms, things that are repeated from one film to another ».

757 « Introduction » in FAINARU Dan (édité par), Théo Angelopoulos.. Interviews, Jackson, University Press of Mississippi, 2001. Nous traduisons : « The accents of these themes may change as time goes by, as the following interview clearly show, but they are present throughout his work. « All my obsessions enter and exit my films as the instruments of an orchestra do in a musical performance, they enter and exit, they fall silent only to re-emerge later. We are condemned to function with our obsessions. We make only one film. We write only one book. It's all variations and fugues on the same theme », he says in an interview made for the American press book of *Eternity and a Day* »

se clôt jamais⁷⁵⁸. On retrouve ici l'organicité du film, ou plutôt de l'œuvre dont la réactualisation perpétuelle en nouveaux films reconfigurés à chaque fois d'une nouvelle manière, semble la renforcer et réaffirmer la subjectivité de l'auteur, voire même un *style* distinctif. La question de l'unité et, par assimilation, de l'unicité de l'œuvre, semble conduire inmanquablement à la notion de style, comme en témoignent même certains propos de Pasolini. Dans un entretien avec Jean Dufлот, il évoque l'indissociabilité de l'unité d'une œuvre permettant l'émergence d'un style : « C'est aussi cela le style, la simplicité d'une expression, son unité⁷⁵⁹. ». La question de l'unité d'une œuvre qui se trouve caractérisée par son hétérogénéité semble rendre d'autant plus importante celle du marquage stylistique par son auteur et pose la question de ce qui permet cette reconnaissance immédiate de la « patte » du créateur. Dans le cas précis de sa propre production, le poète italien souligne la possibilité d'émergence d'une certaine unité sur la base même du mélange d'éléments composites :

L'amalgame ne signifie pas pour autant que l'ensemble manque d'unité. L'unité stylistique, c'est-à-dire l'unité des diverses techniques, est cimentée par cette pathétique obsession qui est à moi. Je m'en suis aperçu en revoyant *L'Évangile selon Saint Mathieu* quelques temps après le montage. L'unité s'était pratiquement faite à mon insu⁷⁶⁰...

Le cas d'Angelopoulos est différent de celui de Pasolini dans la mesure où la variété des éléments constituant ses films ne sont pas considérés comme « empruntés » à d'autres mais comme appartenant de toute façon à son propre imaginaire, à un univers qui lui serait propre. En cela, à une génération d'écart avec la théorisation de cette idée, il correspondrait aux critères de la « Politique des auteurs⁷⁶¹ » valorisant la mise en évidence dans une œuvre de la « personnalité » de son auteur. La perception flagrante d'une marque personnelle conduirait ainsi à l'idée de la présence d'un *style*, condition sine qua non de la possibilité d'une œuvre d'auteur. C'est bien l'argument le plus communément mobilisé pour qualifier les films d'Angelopoulos, c'est-à-dire l'identification immédiate de ses productions en raison de la mobilisation permanente d'éléments caractéristiques de son *style*. Il apparaît cependant que ce qui se joue là est précisément ce qui constitue la différence entre la notion de *style* et celle de *rythme*. Bien que les recherches récentes tendent à les associer, de concert avec celle de *manière* ou de *forme-de-vie*, il s'impose tout de même de souligner les

758 Ainsi, Angelopoulos souligne, dans un entretien avec Gideon Bachmann : « You will have noticed , if you look carefully, that my films never really end. To me they are all « works in progress ». Like building sites. »

(BACHMANN Gideon, « The time that flows by : Eternity and a day », *Film Comment*, July-August 1998.)

759 DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Éd. Pierre Belfond, 1970, p. 103.

760 *Ibid.*, p. 125.

761 Sur cette question, voir notamment : BURCH Noël, *La politique des auteurs*, Ramsay Poche, Paris, 1972.

éléments de la notion de *style* supposant une conception de l'activité poétique et cinématographique tout à fait différente. En effet, l'ouvrage de Marielle Macé portant sur cette notion⁷⁶² vise notamment à abolir la structure verticale communément attribuée au style, dans l'idée d'une présence ou d'une absence de style et donc, d'une capacité distinctive de qui « aurait du style » et qui n'en aurait pas. La classification opérée par l'auteur permet de clarifier les différents axes de la notion : le style entendu comme modalité est ainsi différencié d'une acception du style comme distinction, ou comme individuation. L'importance accordée par Macé à la variété des possibilités de styles est soulignée par le pluriel convoqué par le titre de son ouvrage et invite ainsi à un élargissement de la notion dépassant son acception distinctive. Mais l'approche phénoménologique de l'auteur reconduit une pensée de la forme qui, bien qu'elle l'envisage « reconnectée » à la vie, suppose la possibilité d'une déconnexion quelconque. « Je souhaite donc faire de la réflexion sur le style un instrument de compréhension et de qualification de tout ce qu'il peut entrer de formes dans la vie⁷⁶³. » : l'aspiration revendiquée, l'appel à une attention nouvelle pour ce qui relèverait des styles suppose la « solidarité entre une forme et une idée que la question du style noue⁷⁶⁴ ». Mais la réconciliation promise se fonde sur un préalable de dissociation articulant des catégories tout de même considérées. Dans cette perspective, la répétition est censée conforter l'« individuation » par élaboration d'une forme reconnaissable.

Mais plus que la constitution d'un « style » identifiable par la forme, les procédés de répétition dans l'œuvre d'Angelopoulos semblent surtout participer d'une activité de subjectivation. La dimension « formulaire », soulignée par la critique, est interprétée comme une manière d'ancrage pour le film dans une tradition poétique épique et orale. C'est notamment l'analyse du retour de motifs dans l'œuvre du réalisateur grec, proposée par Caroline Eades et Françoise Létoublon⁷⁶⁵. Mais cette conception de l'oralité et de l'épopée en alimente une définition structurale. L'hypothèse développée par les deux auteurs d'une modalité particulière induite entre le réalisateur, le film et le spectateur apparaît alors plus pertinente. L'unité de l'œuvre prend un sens alors tout à fait différent. Elle n'est plus le lieu de l'individuation de l'auteur mais celui du continu du sujet-poème et de la circulation des subjectivités. La continuité entre ses films, qui ne formeraient ainsi qu'une seule œuvre constituée de tous ces longs-métrages, est soulignée par le choix d'Angelopoulos de privilégier des fins sans réelle clôture, qui ancrent aussi bien une dynamique cyclique de retour au

762 MACÉ Marielle, *Styles*, Gallimard, Paris, 2016.

763 *Ibid.*, p. 22.

764 *Ibid.*, p. 23.

765 Voir EADES Caroline, LÉTOUBLON Françoise, « From film analysis to Oral-formulaic theory : the case of the yellow oilskins », in STATHI Irini (edited by), *Theo Angelopoulos*, Thessaloniki Film Festival Publications, 2012.

début du film, de même que la création d'un lien avec le début d'un autre film. C'est ce que note Dan Fainaru dans son introduction au recueil d'entretiens avec Angelopoulos :

Mais aucun de ces réalisateurs ne s'est montré aussi conséquent dans ses choix visuels et thématiques, et aucun ne pourrait prétendre, comme le fait Angelopoulos à juste titre, que tous ses films ne sont en somme que des épisodes d'une seule et même œuvre, chacun conduisant au suivant. Pour cette raison, explique-t-il, aucun de ses films ne se termine par un classique « The End ». Et, aussi longtemps qu'il continuera à réaliser, le dernier mot de chacun de ses films sera le premier du suivant⁷⁶⁶.

C'est donc la mort d'Angelopoulos, marquant la fin de son œuvre, qui constitue la seule réelle fin de son film. On retrouve ici l'analogie par Pasolini du montage à la mort : l'œuvre ne fonctionne enfin en système qu'une fois le point final posé. Mais surtout cette construction d'une œuvre par reconfiguration permanente d'éléments hétérogènes suppose une dynamique de subjectivation mobilisant tout à fait autrement l'œuvre et le spectateur. Ainsi, les procédés de répétition ne visent pas à l'élaboration d'une opacité du sens mais à l'élaboration d'un continu. Cette absence d'hermétisme poétique est évoquée par Angelopoulos :

Question : Voulez-vous dire que les éléments visuels constituent uniquement, dans tous les cas, un moyen d'expression ? Un élément de syntaxe ? Vous parlez un langage cinématographique, d'où la question : est-ce que le spectateur le comprend ?

Angelopoulos : Je ne pense pas qu'il existe une réponse à cette question. Dans le type de cinéma que je fais, qui consiste toujours en une recherche linguistique, on arrive à un point où le langage devient contenu. Il est possible que le spectateur ait du mal à suivre. C'est une question de dosage⁷⁶⁷.

Cet échange avec Gideon Bachmann, met au centre la « recherche linguistique » que constitue la création filmique pour Angelopoulos et donc l'organisation des éléments filmiques dans un système

766 FAINARU Dan (édité par), *Théo Angelopoulos.. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, pp. 11-12. Nous traduisons : « But none of these filmmakers has been as consistent in visual and thematic choices, and none could claim, as Angelopoulos rightly does, that all his films are basically episodes in one single piece of work, each one engendering the next. For this reason, he says, not one of his films finishes with the classic closing, « The End ». And as long as he will continue to make films, the last word of each will be the first of the next ».

767 Entretien avec Gideon Bachmann à Cannes en 1984, non publié, repris dans le recueil FAINARU Dan (édité par), *Théo Angelopoulos.. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p.34. Nous traduisons : .

« Question : Are you saying that visual elements are, in any case, only means of expressing content ? A question of syntax ? You speak your film language, the question is, does the spectator understand it ?

Angelopoulos : I dont think there is a solution for this problem. In the kind of cinema I make, which is always a linguistic research, you arrive at a point where language becomes content. It is possible that the spectator can only follow with difficulty. It is a matter of dosage ».

langagier. Mais elle pose également quelques premières conditions de sa vision du « langage poétique ». La remarque de Gideon Bachmann vise à souligner ce que l'on attribue communément à une œuvre jugée « poétique », c'est-à-dire une clôture du sens, une sorte d'hermétisme, ou la difficulté de comprendre le sens de l'œuvre. Le ressenti esthétique et émotionnel est ainsi mis en avant et pensé, en opposition à une perception rationnelle, comme la caractéristique du poétique. La forme est présentée comme dominant le fond, qui apparaît alors comme secondaire. On retrouve ici une conception de la poésie proche de celle des structuralistes, définie par la notion de « fonction poétique » (reposant sur l'autoréférentialité du langage poétique). Pourtant la réponse d'Angelopoulos dépasse cette distinction en nouant le langage au « message » exprimé. Il revendique au contraire le lien indissociable entre les éléments de signification et la signification même de l'œuvre, réfutant ainsi un système à deux niveaux. Et l'analyse de sa pratique du plan-séquence va dans ce sens. Au-delà de la répétition en tant qu'« individuation » d'un « style », ce procédé pose la question de la reconfiguration infinie des mêmes éléments hétérogènes, repris par le réalisateur qui, reprenant le même récit transformé par une dynamique de variation à chaque nouvelle occurrence, se subjective à chaque fois et reconfigure le récit à partir de l'évolution de son propre devenir et de celui du spectateur. L'oralité poétique de la pratique cinématographique d'Angelopoulos tient ainsi davantage à la socialité impliquée par son œuvre.

Conclusion suspendue ...

L'importance d'un « personnage collectif » domine l'ensemble de l'œuvre d'Angelopoulos, et *Alexandre le Grand* ne fait pas exception. La question de la représentation du peuple y est posée davantage sur un plan politique : qui peut représenter le peuple et comment ? Le film est ainsi tendu entre ce que cette question recoupe de problématiques esthétiques et de problématiques politiques. Cette réflexion nous conduit à la figure du « héros populaire », logée quelque part entre la projection de l'imaginaire d'un peuple et la personnification de sa libération. Elle est incarnée, dans le film, par le personnage d'Alexandre. Angelopoulos met en scène l'oscillation permanente du personnage avec les limites de son humanité, pas seulement pour la « diabolisation » du héros devenu tyran, mais également pour ce que sa divinisation suppose de rétractation de son humanité. Elle aboutit en effet à une fixation en statue du sujet déshumanisé. La preuve de l'ambiguïté de son appartenance à l'humanité est sa difficulté à accéder au langage. Le déséquilibre, entraîne par l'élection d'un individu distingué par rapport au multiple, est ainsi souligné par la mise en évidence de l'échec des idéaux du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle.

Le film est sous-tendu par l'imaginaire de la guerre civile, c'est-à-dire de la division du peuple. Cela renforce le rejet d'une essentialisation de la notion, à travers une représentation en un ensemble stable et uniforme. La question du langage demeure primordiale dans la relation qui relie le groupe (en témoigne la rupture qui se crée dès lors que le héros n'a plus la capacité de langage pour garder ce lien avec le peuple : Alexandre bascule alors hors de toute humanité). Mais, plus que le parcours héroïque d'une figure individualisée, le film constitue surtout le lieu de passage d'une tradition, d'Alexandre le Grand au petit Alexandre. Il s'agit d'un passage d'héroïsme, qui consiste en réalité en une subjectivation.

Dans *Accattone* l'héroïsme du personnage se rapproche de la définition que fait Baudelaire de la notion. Le héros de la vie moderne est à la fois chiffonnier et projection de la figure de l'artiste. Mais surtout, l'héroïsme d'un temps est conçu comme l'articulation des particularités de chaque époque à une composante « antique ». Il est la modernité en ce qu'il agence le frottement du passage de sujet. C'est précisément cette circulation de l'héroïsme qui fait le sujet du poème.

Les deux films mobilisent ainsi, chacun à leur manière, la notion d'épopée (à travers, notamment, celle de « peuple » et d'« héroïsme »). Le recours à cette pratique poétique archaïque tient à une croyance commune dans le continu de la tradition et de la modernité. Bien que leurs positionnements diffèrent concernant sur un certain nombre de points ayant trait à la modernité et ce, notamment en raison de leur écart générationnel, il s'impose de constater la similitude des

situations historiques amenant Pasolini et Angelopoulos à convoquer l'épopée. L'état de crise culturelle et sociale, couvant derrière l'accalmie politique, que chacun peut percevoir et qui caractérise le moment de suspension (entre deux phases politiques) qu'ils traversent. Tout se passe comme si les réalisateurs, percevant la plongée dans une étrange normalisation propre à l'« après-coup », mobilisaient l'épopée pour activer un état de crise détournant la retombée d'attention de l'après-coup.

Si les deux réalisateurs font preuve du même mouvement de convocation de l'épopée, on n'ignore pas pour autant les éléments qui les éloignent. Angelopoulos semble s'inscrire davantage dans une conception temporelle du rythme, aboutissant dans la pratique récurrente du plan-séquence et Pasolini rejetant cette pratique par rejet du naturalisme : leurs divergences paraissent inconciliables. Le réalisateur grec met davantage en avant l'importance d'une fluidité et d'une harmonisation des éléments filmiques, mais sans exclure pour autant une pensée par compositions hétérogènes. Ses plans-séquences (et même l'ensemble de son œuvre) se caractérisent par un tissage dynamique de composantes variées. Il considère également une dialectique de l'espace et du temps penchant du côté du continu entre ces deux catégories. Témoin d'une élaboration par système signifiant dans sa complexité, à l'échelle du plan, du film ou de l'œuvre. Cette pratique renforce l'importance des « rapports » que Pasolini souligne et assimile à des « rythmes », ou « rythmèmes », qu'il pose comme fondements du langage cinématographique. Quelles que soient les différences (qu'on considère plus historiques qu'idéologiques) de leur rapport au langage, tous deux envisagent le cinéma comme un langage et comme une composition hétérogène et dynamique. Les « rapports » mettent au cœur du langage cinématographique la notion de rythme, croisant les composantes spatiales, temporelles, visuelles et auditives. Cette dynamique est notamment traversée par l'implication du spectateur que suscitent de telles pratiques, élaborant par là le continu du sujet-poème.

Plutôt qu'une visée naturaliste du plan-séquence (violemment rejetée par Pasolini mais certainement pas revendiquée par Angelopoulos), il s'agit dans les deux cas d'une conception d'un réalisme fondée sur l'idée d'une composition bigarrée. La métaphore musicale mobilisée par Angelopoulos repose sur les procédés de répétition et de reprises de motifs. Leur récurrence au sein des films, mais également à travers toute l'œuvre d'Angelopoulos laisse supposer la prévalence de la notion de « style », liée notamment à la question de l'appartenance au cinéma d'auteur, pour ce qu'elle semble réaffirmer de subjectivité du réalisateur). Limitant à la catégorie de la forme les éléments de répétition, considérés comme constitutifs du marqueur subjectif de l'auteur, le style est, en cela, bien différent du rythme. Plutôt qu'une individuation, le rythme met en œuvre la

subjectivation. Angelopoulos, par ces effets de reprise, remet ainsi en jeu les configurations de composantes, appelant un mouvement permanent jamais arrêté. Il induit une circulation des subjectivités avec le spectateur et une activité de continu entre l'œuvre, le réalisateur et le spectateur, constituant le sujet-poème. C'est ainsi que se réalise l'oralité poétique de son œuvre cinématographique. Sa démarche, espacée de treize ans de celle de Pasolini, se rapproche ainsi sensiblement et théoriquement.

CONCLUSION QUI CONTINUE

Le rythme : vers l'oralité du cinéma comme modernité poétique

Cette recherche, en procédant par « passages », revient à sa question initiale. Une fin sur les panoramiques circulaires d'Angelopoulos nous ramène au point de départ de chacun, celui de la poésie pour des réalisateurs de cinéma. Deux réalisateurs qu'on qualifierait de poètes car, bien que l'un en ait fait profession, de (bonne) foi ou pas, et que l'autre en soit resté à des poèmes de jeunesse lui ayant permis d'apprendre le cinéma à Paris, leur place dans cette réflexion tient à la charge « poétique » qu'ils ont tous deux souhaité donner à leurs films. La poésie tiendrait peut-être à « la volonté d'être poète » comme disait Pasolini. N'ayant pas eu la prétention de définir la poésie, on s'arrêterait bien sur l'idée qu'il n'y a de poésie que dans le goût que l'on attache à ce que l'on fait, car l'essence est une absence qui nous convient très bien comme ça. Mais la recherche ne s'arrête pas, elle reprend et relance. Le langage est toujours affaire de re-jeu. J'ai choisi de rejouer la question des liens entre le cinéma et la poésie, de faire un arrêt sur image pour laisser de la place au langage dans cette histoire. Et voir un peu comment ils s'entendent, comment ils s'écoutent. Le rythme m'a permis de voir certains passages et de m'engouffrer dans ce que je qualifierais presque de « Retour vers le futur ». La modernité poétique n'a peut-être plus voix au chapitre mais la postérité actuelle de Pasolini autorise peut-être le recours à un paradoxe temporel. Pour mieux comprendre où nous en sommes.

Reste que, dans cette réflexion, le retour sur une pratique archaïque de la poésie au cinéma, a permis de soulever un certain nombre de points non encore abordés pour ce qui tient à cette question des liens entre cinéma et poésie. J'ai répugné à proposer une classification des films : cinéma de poésie, cinéma poétique, poésie de cinéma... Les mots peuvent s'interchanger comme les politiques mais ils ne peuvent masquer la profonde divergence des conceptions de la poésie, des conceptions du cinéma. C'est pourquoi, plus que la quête insoluble d'une définition univoque ou uniforme des potentialités de la poésie au cinéma, j'ai préféré me centrer sur des expériences particulières. Non pas au sens de ce que l'« expérience » signifie aujourd'hui, mais dans le sens que pouvait lui donner John Dewey, qui parlait d'« Art comme expérience ». Ces expériences témoignent de la nécessité d'une pratique et d'une pensée conjointes de la poésie et du cinéma. Elles nous donnent à comprendre quelque chose de l'état de la poésie et du cinéma dans l'historicité de leur énonciation, quelque chose de ce que chacun a cherché et trouvé dans l'autre. Un autre poète, chez qui on soupçonne des résonances électives avec Pasolini qu'on aurait bien aimé mettre à jour, Cavafys disait d'Ithaque qu'elle n'avait rien d'autre à donner que le « beau voyage ». Le

chemin a été « long, riche en péripéties et en expériences », comme il nous avait prévenus, mais il nous a permis de « comprendre ce que signifient les Ithaque⁷⁶⁸s ».

Au long cours de cette recherche, on a pu appréhender le fait que le langage, envisagé comme principe fondateur de sa pensée et de toutes ses pratiques, est défini par Pasolini comme un mélange dialectique d'éléments hétérogènes. On a pu constater que l'influence du réalisme dantesque pose les bases d'une pensée du continu entre la réalité et le langage, qui anime le projet de *La Rabbia*. L'essai-poème est analysé comme le lieu de pensée et d'expérimentation d'une modernité poétique que le poète développe désormais avec les moyens du langage de la réalité : le cinéma. Le « goût du mélange » pasolinien suppose une activité dialectique des catégories traditionnelles dont l'espacement aggravé vise une mise en évidence du continu qui les relie. Ainsi, contre l'opposition positiviste de la raison et du sentiment, *La Rabbia* articule ces deux pôles, soutenant par là une conception de la poésie riche de ces deux potentialités. Le film constitue alors le lieu de réflexion et d'élaboration de cette modernité poétique.

La tension entre image et langage, perceptible depuis le XVIII^{ème} siècle dans l'évolution de la pratique essayiste de même que dans les tendances poétiques, se réactualise dans cette démarche. Elle nourrit les oppositions instituées entre les sphères de la raison et de l'émotion, et s'accompagne d'un effacement progressif du sujet, à mesure que se renforce le clivage des catégories traditionnelles. La notion de montage apparaît centrale dans cet enjeu. Tendue entre deux pôles, celui de la signification et celui de la représentation, on lui attribue des potentialités conceptuelles et poétiques qui contestent mais reconduisent la confrontation entre le langage et l'image. Le montage participe finalement du développement d'une conception de la poésie fondée sur le primat de l'image et donc sur une sortie, hors du langage, vers la catégorie du « poétique ». Dépassant les limites de la poésie en l'émancipant de la matière du langage, cette tendance entraîne un détachement de la forme par rapport à la signification, induisant par là l'émergence d'une classification fondée sur la distinction entre une « langue poétique » et une « langue prosaïque ». Le rythme se trouve alors exclu de l'activité de signification et confiné à une simple fonction d'ornementation. Les polarisations qui se déploient à la suite de cette première fracture sont symptomatiques de l'effacement progressif du sujet et traversent les problématiques de la modernité poétique : l'opposition entre intériorité et extériorité, de même que celle entre subjectivité et objectivité, sont au cœur des réflexions qui la traversent.

Mobilisée par Pasolini à travers le recours au « film de montage », la notion de montage présente, de prime abord, un certain nombre d'affinités avec la pensée et la pratique du poète. Fort

768 CAVAFIS Constantin, « Ithaque », in *Poèmes*, trad. Constantin Dimaras et Marguerite Yourcenar, Gallimard, 1978.

d'une activité dialectique des polarités, le montage est fondé sur un mélange dynamique des hétérogénéités et considéré comme central dans une certaine conception de la modernité poétique. Il s'offre comme son moyen privilégié, à la fois instrument technique du monde moderne et outil conceptuel de la fragmentation du monde. L'esthétique du discontinu, caractéristique de l'époque moderne, adopte le montage pour accentuer la mise en évidence des rugosités que l'aspiration à l'harmonie de l'esthétique classique visait à lisser. Le montage devient le lieu de la rupture avec l'ancien monde et l'outil poétique central de l'avant-garde. Mais l'acception pasolinienne de la modernité poétique diffère profondément de cette conception « moderniste ». Plutôt que l'éclatement de la tradition des pères, le poète italien revendique un continu de la transmission permettant, selon lui, une dynamique de subjectivation fondée sur la reprise différenciée ; une activité dialectique permanente de répétition et d'écartement, ancrant le sujet dans son historicité. La révolution, assimilée dans *La Rabbia* à la modernité poétique, est un mouvement dynamique d'éloignement et de retour. Poétique et politique se rejoignent autour de cette idée d'imitation et de différenciation, c'est-à-dire de passage de sujet. La rupture de la tradition induit alors pour Pasolini une rupture de cette activité de subjectivation et la fin de la transmission d'une conception archaïque du monde, d'un rapport de sacralité à la réalité. C'est alors le rythme qui s'impose comme notion fondamentale pour cette réflexion : en tant que pensée du continu entre les sujets, entre le langage et la réalité, ou encore entre l'oralité et l'écriture. L'apport de Meschonnic qui définit la notion de rythme comme la configuration du sujet dans son langage, nous a permis de mettre en branle les catégories traditionnelles qui orientent le débat sur la modernité poétique.

Le cas du cinéma, lieu d'importation du « poétique », dans une volonté de propulser la poésie du langage à l'image, met alors en évidence ces différentes acceptions de la modernité poétique. Considéré, dans ses débuts, comme l'art de l'image permettant la métamorphose moderniste de la poésie vers le « poétique » enfin libéré du langage, le cinéma est ramené par Pasolini à une conception de la poésie dépassant ce clivage. Le poète italien définit ainsi le Septième art comme « langue écrite de la réalité », le rattachant à une activité langagière de continu avec la réalité. Ainsi, la distinction qu'il opère par l'élaboration d'une catégorie de « cinéma de poésie », vise avant tout à isoler les pratiques cinématographiques supposant une « langue poétique » du cinéma. Cette définition délimite les caractéristiques d'une conception moderniste du cinéma et de la poésie, dans laquelle il ne s'inscrit pas et qui lui permet de dessiner les contours de sa propre conception de la modernité poétique et de la place du cinéma dans cette affaire. Pasolini ambitionne un retour à la tradition dont le détournement est opéré par le recours à l'acteur artistique central de l'époque moderne : le cinéma. Ce dernier est envisagé comme le moyen propre à son époque de redécouvrir la culture des pères, c'est-à-dire la sacralité de la réalité.

La notion de forme est mobilisée dialectiquement dans *La Rabbia* et oscille entre des considérations politiques et poétiques : de la représentation politique à la représentation poétique, Pasolini trace une ligne reliant les formalistes, dont l'aspiration à toujours plus d'abstraction les conduit à embrasser la distance bourgeoise avec la réalité, à l'idéologie du nouveau monde. Le continu entre la vie et l'art que charrie la notion de rythme est brisé par ces avant-gardes qui alimentent la division de la culture et met en place un écart distinctif entre les hautes sphères d'un hermétisme poétique et le vulgaire divertissement des masses. Cette division, création de la société de consommation, détruit ainsi les cultures populaires qu'elle assimile et synthétise en un produit de consommation. Le sujet ne semble pouvoir continuer son activité que dans l'affirmation distinctive d'un style. Le cinéma moderne se différencie alors du cinéma classique par le recours à ce procédé. La Subjective indirecte libre constitue ainsi le moyen de dissocier certaines œuvres cinématographiques de la masse par l'affirmation de la subjectivité du réalisateur et l'élection, *de facto*, en « cinéma de poésie », c'est-à-dire la qualification non plus de produit de consommation mais d'œuvre d'art. Pasolini identifie déjà une bascule du « peuple » à la « masse », qu'il analyse sur fond de reconfiguration des oppositions entre l'Un et le multiple. La notion de sujet, telle que définie par le rythme, articule ces antagonismes en rétablissant un continu entre les sujets. Les catégories traditionnelles de l'individuel et du collectif sous-tendent les nouvelles démocraties de l'époque moderne, traversées par les problématiques conflictuelles de l'individu et du groupe, de la masse et de son représentant. Si le montage est réaffirmation d'un sujet individualisé par la mise en évidence d'éléments formels, le rythme affirme la puissance de la subjectivation et favorise ainsi la reprise, au présent, de pratiques poétiques traditionnelles. Il soutient l'idée d'une défense du sujet face aux dangers qui le menacent, non dans la revendication d'une individualité mais dans la défense d'un passage de sujet.

Le cas du documentaire, mobilisé par le poète italien dans *La Rabbia*, s'impose alors comme lieu du continu entre le sujet, le langage et la réalité, triade jamais désunie de la modernité poétique de Pasolini. Pris dans la prétention à l'objectivité qu'on lui a assignée, le documentaire est d'autant plus victime de l'effacement forcé du sujet pour cet objectif. La résistance du sujet est habituellement traduite par l'affirmation de la voix-off en voix « je ». Pasolini, quant à lui, fait de sa voix-off un passage de sujet, prolongé dans le mélange des images (c'est-à-dire des points de vue). L'assemblage des subjectivités, réalisé aussi bien au son qu'à l'image, constitue une configuration dynamique de toutes ces hétérogénéités et rétablit ainsi un continu entre l'audio et le visuel, entre le sujet et la réalité. La modernité poétique de Pasolini, imprégnée du caractère composite du réalisme dantesque, est ainsi fondée sur l'activité du sujet-poème.

La notion de voix se pose alors en clé-de-voûte de cette réflexion : elle réalise l'articulation du sujet et du langage mais également du langage et de l'image, par le continu qu'elle induit entre l'oralité et l'écriture. Elle redéfinit la notion d'oralité en réconciliant le vu, le dit et l'entendu. L'oralité, le parlé et l'écrit font constellation. La modernité que revendique Pasolini se fonde ainsi sur l'aspiration à une pratique de l'oralité poétique par le cinéma.

L'épopée de la vie moderne : Pasolini et Angelopoulos

Au fur et à mesure que se dessinent les contours de la modernité poétique telle que l'a pensée et pratiquée Pasolini dans *La Rabbia*, les résonances avec l'acception baudelairienne de la notion ressortent avec plus de force. L'importance de la « vie présente » est fondamentale car elle lie entre elles une pensée du document et une pensée de l'Histoire. Émerge alors l'idée d'une forme-sujet nourrie du paradoxe temporel que constitue la notion de modernité chez Baudelaire. Le poète français considère les passages d'historicités et articule cette dynamique à une tension entre « antiquité » et « modernité ». La complexité temporelle qui ressort de cette théorie de l'historicité du « beau », profondément marquée par la notion de sujet, éclaire le tombeau poétique dédié à Marilyn Monroe. La séquence réalise cette forme-sujet émergeant, dans le temps présent, du conflit du « monde antique » et du « monde futur ». La notion de sujet apparaît, là encore, fondamentale, et semble significative des accointances entre le rythme et la modernité. Les activités d'historicité et de configuration dans le langage du sujet ouvrent à une subjectivation, qui est celle du sujet-poème. Le détour par Baudelaire renforce l'importance du sujet tout en soulignant celle de la dimension documentaire. Il constitue ainsi une réponse aux distinctions usuelles entre le sujet et le réel, la poésie et la vie.

La notion de sujet est d'autant plus importante que l'humanisme revendiqué par Pasolini va de pair avec un amour du langage et son « fétichisme de la réalité ». La sacralité de l'un rayonne ainsi sur tous les autres. Le corps et le langage sont d'autant plus noués qu'ils constituent les derniers bastions de la sacralité du sujet. Et le continu qui relie ces trois pôles introduit la possibilité d'un langage de l'humain par son action dans la réalité. Cette affirmation de Pasolini renforce l'hypothèse d'une conception de l'oralité articulant langage et image. La dialectique des langues audio-visuelles et des langues écrites-parlées, qui traverse la réflexion du poète, oriente le renversement qu'il opère dans sa compréhension des liens entre le langage et la réalité. Il ne s'agit plus de se demander si le langage peut rendre compte de la réalité, mais d'acter la potentialité

signifiante de cette dernière. Ce constat résorbe l'écart problématique entre le signifiant et le signifié, ramenant par là le rythme dans le langage. Au-delà des préoccupations phénoménologiques enfermées dans l'« impression de réalité » du sujet, le rythme rappelle le continu que la notion de discours implique.

C'est, en effet, par le discours, et son importance dans la pensée et la pratique du langage de Pasolini, que le continu de l'écriture et de l'oralité est assuré, malgré les oppositions dialectiques qui sous-tendent la théorie du poète. Si la réalité est définie comme du « cinéma en nature », et le film comme l'« écriture de la langue de la réalité », c'est pour nourrir la réflexion de Pasolini qui articule les langues audio-visuelles et les langues écrites-parlées dans le but de les rassembler. La trace d'une pensée et pratique d'oralité poétique, déjà présente dans *Il canto popolare*, annonce le rôle joué par la notion de rythme dans ce projet de modernité poétique. Son actualisation permet également de percevoir que la subjectivation mise en œuvre est articulée à une réflexion sur la notion de peuple. Mais la direction que prend la réflexion de Pasolini, et celle vers laquelle nous mène le rythme, est la notion d'épopée. En effet, Meschonnic et Pasolini se rejoignent tous deux sur l'analyse d'un profond ancrage de l'épopée dans une conception sacrale du monde. Le poète italien insiste sur l'importance de l'articulation d'une pratique poétique archaïque avec le cinéma. Ainsi, dès son premier film, *Accattone*, on peut percevoir l'aspiration revendiquée à l'élaboration d'une épopée populaire.

Bien qu'Angelopoulos s'inscrive dans une conception de la modernité quelque peu différente de celle de Pasolini, il n'est pas anodin que sa propre recherche le conduise également à l'expérimentation de l'actualisation au cinéma d'une épopée populaire. Les questions poético-politiques impliquées par cette démarche rejaillissent ainsi dans la confrontation entre *Accattone* et *Alexandre le Grand*. Tout d'abord parce que la mobilisation de l'épopée nécessite de la sortir des oubliettes où la modernité l'avait rejetée et de comprendre comment la domination d'une idéologie du progrès organise la « prosaïsation » de l'épopée. Le rejet des cultures archaïques par le positivisme le plus convaincu entraîne la désacralisation du réel, qui par souci de rationalité scientifique, provoque sa dégradation vers le « commun » et le trivial. Ces qualificatifs atteignent alors l'épopée qui se trouve associée à une culture populaire asséchée de son rapport au sacré. Elle-même est alors assimilée à une certaine vulgarité et la conception dégradante de l'oralité par la modernité ne parvient pas à l'en sauver. Perçue comme la production d'une culture inférieure n'ayant pas encore accédé aux progrès civilisationnels de l'écriture, l'oralité associée à l'épopée achève le déclassement de cette pratique poétique. Pourtant, ce que la convocation de l'épopée dit des deux réalisateurs étudiés, c'est qu'au-delà des oppositions charriées par ce débat, entre un langage poétique et un langage « ordinaire », ni Pasolini ni Angelopoulos n'admettent la scission

entre la vie et l'art que suppose cette dichotomie. C'est-à-dire que, chacun d'entre eux, par leur mobilisation de la notion de rythme, font de leurs œuvres des démonstrations de la nécessaire présence permanente de la réalité, pour sa sacralité, dans toute activité poétique.

La notion d'héroïsme prolonge alors celle du sujet et articule, par l'exposition de sa configuration dans le langage, les catégories du singulier et du collectif. Sa convocation dans cette acception est d'autant plus importante que la notion de « populaire » est frappée d'un effacement accéléré du sujet. Qu'il soit perçu comme l'expression du génie naïf collectif d'un peuple ou comme le résultat d'un succès industriel de masse, ses définitions les plus usuelles tranchent radicalement avec la conception qu'en a Pasolini. Le poète italien voit dans les cultures populaires le maintien d'un lien avec un archaïsme qu'il appelle de ses vœux pour la possibilité d'une relation dialogique et critique avec l'époque moderne. C'est à cela que tient le potentiel révolutionnaire du peuple et de sa culture. Quant à la notion de peuple, j'ai fait le choix du non-choix, en suivant les deux orientations que lui donne Agamben. Le philosophe italien confronte l'incarnation du corps populaire à celle du peuple en corps politique et sur cette division j'ai posé les deux films étudiés qui se sont ainsi regardés en Janus retournés. Ils ont présenté d'abord, le rythme, à travers la multiplicité des corps et les passages de sujets qu'impliquent les reprises et les rejets de gestes. Et cette question de la *représentation* des corps populaires, cette problématique poétique, nous a conduits à la question politique de la représentation du peuple. La tension entre la figure du « héros populaire » et la tentation du « personnage collectif » domine l'œuvre d'Angelopoulos et leur articulation constitue une manière de ne jamais résoudre l'équation de l'un et du multiple.

L'analyse d'*Alexandre le Grand* rend compte d'une poétique du passage d'héroïsme comme du passage de tradition. Le film n'est pas le portrait d'un grand homme mais celui de la subjectivation, de la circulation du sacré. La passation de l'héroïsme traverse également *Accattone* et semble revenir de l'héroïsme moderne baudelairien pour mener au sujet du poème. Dans les deux cas, la quête épique de la modernité témoigne de l'état de crise, de remous, que Pasolini et Angelopoulos convoquent dans les tous nouveaux moments d'une paix trop normale. Comme un retour à la guerre. Pour ne pas arrêter le mouvement critique dont on a plus que jamais besoin.

Mais j'ai voulu finir sur ce qui rapproche et éloigne en même temps les deux réalisateurs. J'ai voulu essayer de poser les mots jamais tout à fait entendus d'Angelopoulos sur cette affaire de rythme et la place qu'elle occupe dans sa poétique. L'importance de la dimension temporelle a d'abord attiré mon attention. Le plan-séquence n'est pas un petit morceau mais il en ressort, plus qu'une forme du temps, un système de représentation dont le mouvement lie et délie ce qu'il assemblera plus loin après les avoir séparés plus tôt. Quelque chose se joue et se répète, de l'ordre de ces « rapports » que Pasolini appelle « rythmèmes ». Et la musicalité suspectée des procédés de

répétition qui tendent toute son œuvre. Plutôt qu'une manière de marquer son territoire en affirmant un style qui lui serait propre, cette réitération du même jamais le même se présente comme un jeu d'oralité ouvrant un passage vers le spectateur-auditeur. La répétition offre la possibilité d'une reprise car elle instaure un continu jamais tout à fait refermé sur lui-même. La mort d'Angelopoulos ou, dans des termes pasoliniens, le montage de sa vie, délimite peut-être le cadre mais le sens s'y rejoue sans cesse.

Vers de nouvelles oralités cinématographiques

Pour nous tous, qui avons entendu les borborygmes de l'Histoire moderne qui n'arrivait pas à se dire ni à se taire, il fallait se raccrocher à une voix, en espérant que, des confins de l'autrefois du XX^{ème} siècle, elle pourrait nous aider à vivre le passage dans le XXI^{ème} siècle. Alors on a essayé le poème, le poème de l'essai. L'essai de dire les choses avec toute la modernité que la situation exigeait. Cette étude, en proposant une réflexion sur les liens entre poésie et cinéma à travers la notion de rythme, à l'ère du « poétique » élevé sur les cendres de la poésie et du langage, a souhaité revenir sur les évolutions de la poésie depuis le XIX^{ème} siècle. On en retient l'accentuation d'une sortie conjointe du rythme et de la poésie hors du langage. C'est-à-dire l'importance politique et poétique de souligner la différence entre, d'une part, une globalisation du « poétique » entendu comme catégorie détachée du langage et donc susceptible d'exercer son pouvoir d'exclusion de ce qui n'entre pas dans sa sphère ; et, d'autre part, le nécessaire retour au langage par la poésie et la poétique.

Cette recherche a permis de démontrer la force opérante de la notion de rythme pour une analyse comparatiste des liens entre cinéma et poésie. Son activité critique des catégories traditionnelles a permis de réévaluer les notions en jeu, et notamment celles de langue et de langage. Le rythme a ainsi permis de dépasser le clivage du fond et de la forme, et de rappeler l'activité signifiante du sujet. La notion nous aura donc menés à faire évoluer la théorie des possibilités de passages entre cinéma et poésie sur le champ de la poétique, remis au centre de la réflexion. Car le transport des questionnements du cinéma, de la poésie et de la modernité, depuis les débuts du XX^{ème} siècle à aujourd'hui, a permis de faire basculer vers une autre acception du rythme bouleversant radicalement la teneur de ces débats propres à cette époque. Les réflexions autour des spécificités de ce jeune art de la modernité étant alors nouées à celles autour de la possibilité d'un langage

cinématographique, l'enjeu des potentialités langagières du Septième art apparaît bien différent vu d'aujourd'hui. De plus, la reconsidération du langage au prisme de la critique du rythme invite précisément à une plus grande exposition de la poétique du cinéma et de la spécificité de son matériau. L'analyse de séquences de *La Rabbia* a démontré la richesse épistémologique de la notion de rythme qui, envisageant la signifiante comme assemblage dynamique des hétérogénéités, permet une analyse intégrant tous les éléments sans hiérarchisation des composantes et consciente de l'importance de leurs configurations.

Quant à la comparaison proposée entre les pratiques poétiques de Pasolini et celles d'Angelopoulos, il me semble qu'elle a permis de soulever des affinités poétiques et culturelles dépassant les différences générationnelles par le politique. Le refus de la rupture, la sensibilité à l'importance de la tradition pour le maintien des cultures et des langages, pour un continu vers l'avenir dont beaucoup de peuples ont été privés à cause de l'anéantissement de leur passé : tout cela les réunit. Et nous les avons réunis dans une expérience poétique qui aura mis à jour les recoupements de leur conception du rythme, ainsi que la portée de ces rapports sur la poétique de leurs films. La plus stimulante de ces conclusions est celle nous ayant menés vers la notion de réalisme.

Si Angelopoulos se défend de tout péché réaliste (« Moi, le réalisme, je n'en ai rien à foutre. L'approche religieuse de la réalité ne m'a jamais concerné⁷⁶⁹. »), on rejoint pleinement les réflexions de Barthélémy Amengual qui remet en question ce postulat du réalisateur grec. Dans un texte⁷⁷⁰ repris dans l'anthologie de ses travaux sur le réalisme cinématographique⁷⁷¹, Amengual avance l'hypothèse d'un réalisme du cinéma d'Angelopoulos, fondé sur une certaine théâtralité, que le critique définit en ces termes :

Un principe structural, qui fait la saveur singulière du réalisme d'Angelopoulos, organisé en système, plus ou moins rigoureux selon les films, ce jeu de la sursignifiante des images du réel : c'est la théâtralisation. Du cinéma moderne pris dans son ensemble, on peut dire que la conquête essentielle, avec la plutôt mal nommée « déconstruction », tient à son annexion, son absorption de la théâtralité. Si l'on admet avec Noël Burch, une thèse de Jindrich Hönl [Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982] selon qui la spécificité du théâtre ne réside pas dans l'acteur (à commencer par sa présence réelle) ; le lieu dramatique (scène ou décor), rivé à un espace et un temps concrets qu'il s'agit de déporter dans un espace et un temps imaginaires, le verbe, le chant ; dans aucun de ces facteurs pris en soi, mais dans la possibilité permanente d'un échange, d'un transfert de fonction entre

769 Propos recueillis par Gaston Haustrate in « Théo Angelopoulos », *Cinéma 82*, n°287, novembre 1982.

770 AMENGUAL Barthélémy, « Une esthétique "théâtrale" de la réalité », *Positif*, n°288, février 1985, pp. 19-25.

771 AMENGUAL Barthélémy, *Du réalisme au cinéma : Anthologie*, anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues, Paris, Nathan, 1997.

ces différents facteurs (l'acteur, le décor, le décor acteur ; l'objet, personnage ; la parole décor ou musique ou mouvement ; la musique, décor, acteur ou drame), on voit que le cinéma peut faire du théâtre sans cesser d'être cinéma, qu'il existe une théâtralité cinématographique⁷⁷².

Ce que souligne Amengual de la « théâtralité » du cinéma d'Angelopoulos, qu'il présente comme fondée sur le mélange, en mouvement permanent, des composantes du film, fait sensiblement écho à la définition du rythme mobilisée dans cette recherche et sur la base de laquelle on a analysé la pratique filmique d'Angelopoulos. De la même manière que l'on a souligné l'activité de continu qui oriente le recours au plan-séquence chez le réalisateur grec, Amengual en souligne les procédés de répétition et de variation : « Le plan-séquence articule donc ces changements, ces déplacements ordinairement confiés au montage, tout en ayant l'air de les refuser. C'est ici que le réalisme est un effet de l'art et non la représentation, la reproduction pure et simple de ce qui est⁷⁷³. ». Le critique met ainsi en évidence chez Angelopoulos le procédé de mélange des hétérogénéités qu'on a identifié chez Pasolini comme source de son réalisme. En prenant bien soin de le distinguer du naturalisme (auquel fait plus probablement référence Angelopoulos quand il rejette tout réalisme, et qu'exclut catégoriquement Pasolini). Amengual revient sur les détracteurs de cette hypothèse d'un réalisme du cinéma d'Angelopoulos, et leur argument d'une trop grande marque subjective du réalisateur pour accéder à un véritable réalisme : « Mais cette image de la réalité est stylisée ! – Qui le conteste ? Elle est stylisée en direction du réalisme ; elle veut plus de vérité dans plus de vraisemblance et même si elle s'en écarte, elle sauve au moins les apparences. La vérité se fait poésie sans renier le document⁷⁷⁴. ». Encore une fois, l'impossible confusion entre objectivité et subjectivité induit une conception du réalisme de la vérité plus que de la réalité.

La proximité d'Angelopoulos et de Pasolini est ainsi mise à jour par ce rapprochement autour d'un réalisme du mélange, de l'hybridité des composantes. L'influence de Dante sur Pasolini (et sa pensée du langage comme mélange des subjectivités, actualisé dans la pratique du pastiche et du discours indirect libre) nourrit une conception du réalisme ne le dissociant certainement pas de la poésie. Le réalisme étant, pour lui fondé sur le mélange des éléments du réel, on est bien loin d'une conception « surréaliste » de la poésie. Ce qui nous laisse penser que le rythme, dans cette optique et dans la mesure où il fait aussi du sujet une configuration signifiante articulée à ce mélange des éléments de la réalité, permet un réalisme sans discontinuité entre la réalité et le sujet, c'est-à-dire bien loin de l'écart traditionnel de la mimésis platonicienne. Et cette issue permet alors de reconsidérer les possibilités de la poésie et du documentaire.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 108.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 112.

Si Angelopoulos n'a réalisé qu'un seul film documentaire, Pasolini a, quant à lui, fait preuve d'un grand intérêt pour cette pratique. Outre *La Rabbia*, la série des *Appunti*, que Joubert-Laurencin qualifie d' « autre face du cinéma de Pasolini⁷⁷⁵ », jalonne l'ensemble de sa production cinématographique. L'analyse de *La Rabbia*, et notamment des problématiques de subjectivité et d'objectivité, de rapports dans le langage entre le sujet et le réel, nous aura permis d'identifier des accointances conceptuelles fortes entre la modernité poétique et le cinéma documentaire. La redéfinition de la poésie, permise par la notion de rythme, désamorce l'idée d'une clôture du sens et du soi, isolés du réel. Elle annule donc l'incompatibilité souvent supposée entre poésie et documentaire. Le prétexte de l'objectivité de ce dernier l'a longtemps présenté comme tout à fait discordant avec la poésie, perçue comme le lieu privilégié du sujet lyrique. L'écart prétexté entre le sujet et le réel ne peut désormais plus alimenter une rupture de l'un avec l'autre. La pratique poétique mise en évidence dans *La Rabbia* a souligné le continu déjà présent et en activité entre eux. On souhaiterait alors une ouverture vers d'autres horizons documentaires. Non pas vers des structures d'horizons, nous invitant à une phénoménologie du sujet et du réel⁷⁷⁶. Mais pour continuer cette réflexion amorcée sur la place de la réalité et de sa sacralité dans la poésie du cinéma documentaire.

Cette question des liens entre poésie et cinéma documentaire apparaît encore peu abordée, quand elle n'est pas étendue à celle du cinéma expérimental. On relève principalement un ouvrage portant sur cette question, celui de Corinne Maury, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*⁷⁷⁷. Il semblerait que ce soit précisément à travers une approche phénoménologique visant à relier « le sujet et le monde », ce qui explique la prédominance de la question de l'« habitation » du monde par un sujet. Si la critique du rythme fait le travail d'une remise en question du postulat phénoménologique, maintenant les catégories traditionnelles qu'elle prétend abolir, l'ouvrage souligne très justement le problème, peut-être plus particulier au cinéma documentaire, de l'opposition entre sujet filmant et objet filmé. Corinne Maury alerte sur un certain nombre de problématiques induites par le passage au crible du documentaire, filtré par les catégories traditionnelles. On constate, par ailleurs, que la plupart des réalisateurs et réalisatrices de son corpus font partie de ceux qui auront affirmé une démarche poétique à travers la réaffirmation d'un « je » considéré comme personnel, c'est-à-dire, le plus souvent, par le recours à une voix-off en voix-je.

775 JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995, p. 124.

776 COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 2005.

777 MAURY Corinne, *Habiter le monde : Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Belgique, Éditions Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011.

De la question du sujet poétique à celle du sujet et de « l'autre » du sujet, on signale l'analyse de Judith Michalet⁷⁷⁸ qui, abordant la question de l'appréhension de l'altérité (c'est-à-dire du sujet filmé dans la pratique documentaire), revient précisément sur les recherches de Pasolini qui, se posant la question politique et poétique de l'intégration de l'altérité dans sa production littéraire, articule la notion de discours indirect libre héritée de Dante aux réflexions de Gramsci sur la littérature « nationale-populaire ». Judith Michalet analyse ainsi le déplacement opéré par Deleuze dans *L'Image-temps*, des recherches de Pasolini vers le cinéma documentaire. Le problème du sujet documentaire est ainsi un double problème, un problème de passage de sujets.

Cette tension, sous-jacente à la volonté de maintenir le sujet dans la clandestinité de son propre film, rejaillit dès qu'il s'agit de déplacer le documentaire hors d'un formatage presque télévisuel. Fuse alors la notion de style, outil privilégié de la réaffirmation du sujet menacé. On constate ainsi que, parmi les ouvrages questionnant les possibilités du cinéma documentaire hors du cadre qui lui a longtemps été imparti, un ouvrage sur la notion de « style » dans le cinéma documentaire explore les questions de sortie hors de la fonction didactique du film⁷⁷⁹. La notion de sujet est décidément bien problématique en documentaire car une autre tentative d'analyser des films documentaires dits « d'auteur » a choisi de développer la question de l'autobiographie, c'est-à-dire de la mise-en-scène (premier problème épistémologique pour les tenants du documentaire « objectif ») de soi⁷⁸⁰. Il semblerait bien que cette tension du subjectif et de l'objectif, si présente dans la modernité poétique du XX^{ème} siècle, soit assez constitutive des problématiques du cinéma documentaire.

La question même de la modernité a visiblement provoqué des turbulences dans la réflexion sur le cinéma documentaire. En témoigne l'ouvrage de Marie-Jo Pierron-Moinel, *Modernités documentaires. Une mise en cause de la représentation*⁷⁸¹. Dans ce texte, l'auteure souligne le questionnement tout moderne des potentialités de continu entre le réel et le cinéma documentaire : « Le cinéma documentaire peut-il encore prétendre atteindre le réel ? Le cinéma, même documentaire, n'est-il pas contraint à ne produire que des fictions ? C'est cette question que se posent les documentaristes du cinéma-vérité et les théoriciens de la même époque, qui nous semble moderne⁷⁸². ». On serait tentés de répondre que c'est précisément parce que ces réalisateurs sont du côté de la « vérité » et non pas du réel, que se pose en ces termes le problème de la modernité.

778 MICHALET Judith, « La mise en jeu du devenir-autre dans la rencontre documentaire », in CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (sous la direction de), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

779 BAUDON Guy, BAUDRY Anne, BAUDRY Jean-Louis, *Le Style dans le cinéma documentaire*, L'Harmattan, 2007.

780 GOURSAT Juliette, *Mises en « je ». Autobiographie et film documentaire*, Presses universitaires de Provence, 2016.

781 PIERRON-MOINEL Marie-Jo, *Modernités et documentaires. Une mise en cause de la représentation*, L'Harmattan, 2010.

782 *Ibid.*, p. 7.

Marie-Jo Pierron-Moinel a également recours à une approche phénoménologique pour détricoter la question, ce qui l'amène à considérer la notion de modernité dans le cinéma documentaire comme « un indicateur de subjectivité et de réflexivité, non lié à un référent fixe, un mot empli de subjectivité » Et elle conclut que « [s]i le documentaire traditionnel se propose de représenter le monde pour lui donner sens, le documentaire moderne regarde le monde, et se regarde dans l'accomplissement de sa propre réalisation⁷⁸³. ». Distinction à laquelle on souscrit tout à fait pour définir une certaine modernité qu'on qualifierait de « moderniste » : plutôt que la configuration du sens par un sujet dans la réalité, il s'agit de faire du style le protagoniste du film. C'est pourquoi l'analyse d'une modernité poétique du documentaire, centrée sur le rythme, nous apparaît tout aussi urgente à analyser. Les problématiques baudelairiennes de la modernité trouvent tout à fait leur ancrage dans le cas du documentaire. Au-delà de ce que le cas spécifique de *La Rabbia* a démontré d'accointances, la question des évolutions de la technique et de la temporalité complexe du documentaire (entre une quasi immédiateté de l'évènement, le rapprochant du reportage, et l'ampleur temporelle du documentaire historique) sont aussi déterminantes en cinéma documentaire que dans la théorie baudelairienne de la modernité.

En élargissant notre réflexion au cas du cinéma documentaire on souhaiterait ainsi continuer le travail de cette question de la configuration du sens et du sujet dans son langage, au-delà des dichotomies entre le fond et la forme, entre le sujet et l'objet, ou l'intériorité et l'extériorité (c'est-à-dire le sujet et le réel). Il nous semble que l'étude des films de Chris Marker, cet « as du montage » mais surtout grand archiviste de la vie moderne aurait tout à fait sa place dans la continuité de cette réflexion sur la modernité poétique du cinéma documentaire. Plutôt que de mettre l'accent sur sa pratique de montage (à laquelle on prête habituellement les qualités d'une activité scripturale) on voudrait revenir sur ce qui se rapproche quelque peu d'un « fétichisme du réel » pasolinien (sans le même poids de sacralité mais avec la même force de fascination) et de l'intérêt sans cesse renouvelé pour les outils techniques de la modernité. Pour que le rythme relance le sens d'une expérience faisant le passage de la poésie et du cinéma.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 8.

BIBLIOGRAPHIE

Organisation de la bibliographie :

Poètes-réalisateurs étudiés

I. Théo Angelopoulos :

- ouvrages sur le poète-réalisateur
- articles et entretiens

II. Pier Paolo Pasolini :

- corpus étudié
- autres écrits mentionnés
- ouvrages sur le poète-réalisateur
- articles et entretiens

Ouvrages généraux

I. Ouvrages et articles sur la notion de rythme

II. Ouvrages et articles portant sur littérature et cinéma ou poésie et cinéma

III. Ouvrages et articles sur la littérature et la poésie

IV. Ouvrages et articles sur le cinéma

V. Ouvrages et articles de sciences humaines

POÈTES-RÉALISATEURS ÉTUDIÉS

I. Théo Angelopoulos

Ouvrages sur le poète-réalisateur

- BRETEAU SKIRA Gisèle (sous la direction de), *Cinéastes de la mélancolie. Béla Tarr, Ari Kaurismäki, Théo Angelopoulos, Reha Erdem, Henry Colomer*, Biarritz: Séguier, 2011.
- HORTON Andrew, *The last modernist. The films of Theo Angelopoulos*, Trowbridge, Flicks books, 1997.
- ESTEVE Michel, *Le pouvoir en question. Essai sur la dignité de l'homme à l'écran*, Paris, Ed. du Cerf, 1984.
- ESTEVE Michel, *Théo Angelopoulos ou la poésie du cinéma politique*, L'Harmattan, 2020.
- LEONTARIS Ioannis, *Non-dit et négativité dans le récit écrit et le récit filmique. Le rôle du lecteur implicite devant le silence de l'œuvre, chez Angelopoulos, Godard, Valtinos, Duras*, Tournes, Lille, ANRT, 1997.
- ROLLET Sylvie, *Voyage à Cythère : la poétique de la mémoire d'Angelopoulos*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2003.
- ROLLET Sylvie (sous la direction de), *Théo Angelopoulos : au fil du temps*, Théorème 9, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2007.
- STATHI Irini (edited by), *Theo Angelopoulos*, Thessaloniki Film Festival Publications, 2012.
- VASSILIOU Athanassios, *Penser le cinéma en peintre. L'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016.

Articles et entretiens

- AMENGUAL Barthélémy, "Théo Angelopoulos : une poétique de l'histoire", in *Études cinématographiques*, n°48, 1985, p. 31-55.
- AMENGUAL Barthélémy, « Une esthétique "théâtrale" de la réalité », *Positif*, n°288, février 1985.

- ARCHIMANDRITIS Yorgos, *Théo Angelopoulos. Le temps suspendu*, Actes Sud, 2021.
- BACHMANN Gideon, « The time that flows by : Eternity and a day », *Film Comment*, July-August 1998.
- CASETTI Francesco, « Entretien avec Théo Angelopoulos », revue *Cinema e Cinema*, oct-dec 1977, repris dans CIMENT Michel, TIERCHANT Hélène, Théo Angelopoulos, Paris, Edilig, 1989, p. 24.
- CIMENT Michel, « Entretien avec Théo Angelopoulos (sur *Alexandre le Grand*) », in *Positif* n°250, Paris, 1982.
- CIMENT Michel, TIERCHANT Hélène, *Théo Angelopoulos*, Paris, Edilig, 1989.
- EADES Caroline, « Du cinéaste à l'aède : spécularité et circularité dans l'œuvre de Théo Angelopoulos », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 18, 2015. pp. 359-373.
- EADES Caroline, LÉTOUBLON Françoise, « From film analysis to Oral-formulaic theory : the case of the yellow oilskins », in STATHI Irini (edited by), *Theo Angelopoulos*, Thessaloniki Film Festival Publications, 2012.
- EADES Caroline, LÉTOUBLON Françoise, ROLLET Sylvie, « Pères et fils : le royaume des ombres chez Angelopoulos », in M. Gagnebin, éd. *L'Ombre de l'image*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.
- FAINARU Dan (édité par), *Théo Angelopoulos.. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001.
- GERSTENKORN Jacques, "L'art des équilibres. Entretien avec Théo Angelopoulos sur Voyage à Cythère", in *Etudes cinématographiques*, n°48, 1985, p.5-22.
- HAUSTRATE Gaston, « Théo Angelopoulos », *Cinéma 82*, n°287, novembre 1982.
- MYRSIADES, Linda, Heroic identity in the Dilessi affair, Aris Velouhiotis, and Alexander : a reading of Angelopoulos's Megalexandros. *College Literature*, 38(4), 2011, en ligne : <http://ezproxy.univ-paris3.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/heroic-identity-dilessi-affair-aris-velouhiotis/docview/900576726/se-2>
- O'GRADY Gerald, « Entretien avec Théo Angelopoulos », 1990.
- ROLLET Sylvie, « Théo Angelopoulos ou le cinéma comme théâtre du temps », in *Positif* n°370, Paris, 1991.
- RAMASSE François, « Alexandre le Grand. Le cercle était presque parfait », in *Positif* n°262, Déc. 1982.

- RAVETTO-BIAGIOLI Kriss, « O Megalexandros : Falling in and out of dreams », *Journal of Modern Greek Studies*, 29, 2011, en ligne : <http://ezproxy.univ-paris3.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/o-megalexandros-falling-out-dreams/docview/869739269/se-2>
- SCHULZ Gabrielle, « I shoot the way I breath : Eternity and a day », Entretien avec Théo Angelopoulos autour de *L'Éternité et un jour* (1998), *Die Zeit*, 1999.

II. Pier Paolo Pasolini

Corpus étudié

- PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique ; langue et cinéma (Empirismo eretico)*, Aldo Garzanti Editore, 1972), Paris, Editions Payot, coll. « Traces », 1976, traduction d'Anna Rochi Pullberg.
- PASOLINI Pier Paolo, *Emipirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000.
- PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, Nous, 2014, traduction de Patrizia Atzei et Benoît Casas.

Autres écrits mentionnés

- PASOLINI Pier Paolo, *Accattone*, Avant-scène Cinéma, avril 1962, n°14, présentation d'Alberto Moravia.
- PASOLINI Pier Paolo, « Una visione del mondo epico-religiosa », *Bianco e nero*, XXV, n°6, juin 1964.
- PASOLINI Pier Paolo (a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, collezione La Fenice, Guanda, Parma, 1955, II ed. 1975; nuova edizione, 2 voll., collezione I Garzanti n.400-401, Garzanti, Milano, I ed. Ottobre 1972.
- PASOLINI Pier Paolo, *Écrits corsaires*, Flammarion, 1976, traduction de Philippe Guilhaon.
- PASOLINI Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, 1976.

- PASOLINI Pier Paolo, *Dialogues en public*, Editions du Sorbier, 1980, traduction de François Dupuigrenet-Desroussilles.
- PASOLINI Pier Paolo, *La divine mimésis*, Flammarion, 1980, traduction de Danièle Sallenave.
- PASOLINI Pier Paolo, *Poésies. 1953-1964*, Gallimard, traduction de José Guidi, 1980.
- PASOLINI Pier Paolo, *Les ragazzi*, Buchet Chastel, 1958, réédition U.G.E., 1982, traduction de Claude Henry.
- PASOLINI Pier Paolo, *Une vie violente*, Buchet-Chastel, 1961, réédition U.G.E., 1982, traduction de Michel Breitman.
- PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma*, précédé de *Genèse d'un penseur hérétique* par Hervé Joubert Laurencin, Presses Universitaires de Lyon / Institut Lumière, Lyon, 1987.
- PASOLINI Pier Paolo, *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di Mario dell'Arco e Pier Paolo Pasolini, introduzione di Pasolini, collezione La Fenice n.21, Guanda, Parma, 1952; nuova edizione, prefazione di Giovanni Tesio, collana Gli struzzi n.470, Einaudi, Torino, 1995.
- PASOLINI Pier Paolo, *Lettres luthériennes*, Seuil, 2000, traduction d'Anna Rochi Pullberg .
- PASOLINI Pier Paolo, *Contre la télévision*, Les solitaires intempestifs, 2003, traduction de Caroline Michel et Hervé Joubert-Laurencin.
- PASOLINI, Pier Paolo. "Ladies and Gentlemen." *Andy Warhol: Ladies and Gentlemen*, Skarstedt Gallery, New York, 2009.
- PASOLINI Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, 2015.
- PASOLINI Pier Paolo, *La langue vulgaire*, Gallimard, 2021, traduction de Felicetti Rici.

Ouvrages sur le poète-réalisateur

- BASANO Roberta, CHIESI Roberto (a cura di), *Pier Paolo Pasolini : il cinema in forma di poesia*, Museo Nazionale del cinema, Torino, 2006.
- BERGALA Alain (sous la direction de), *Pasolini cinéaste*, n° Hors-série des Cahiers du Cinéma, Paris, 1981.

- BOHLER Olivier (sous la dir. de), *Pier Paolo Pasolini et l'antiquité*, Institut de l'Image, Aix-en-Provence, 1997.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, « Pasolini, Gramsci : lecture d'une marginalité », in MACCIOCCI Maria Antonietta (dirigé par), *Pasolini*, Grasset, 1980.
- CAUJOLLE Christian, GALLUZZI Francesco, JOUBERT-LAURENCIN Hervé, MICHAUD Philippe-Alain, PASOLINI Pier Paolo, *Dossier Accattone. Vol. 1*, Éditions Macula, Paris, 2015.
- CAUJOLLE Christian, GALLUZZI Francesco, JOUBERT-LAURENCIN Hervé, MICHAUD Philippe-Alain, *PASOLINI Pier Paolo, Dossier Accattone. Vol. 2*, Éditions Macula, Paris, 2015.
- DELOCHE Pascale, *Le temps des figurants : la réserve eschatologique dans La ricotta, de Pasolini*, VANCHERI Luc (thèse sous la direction de), Lyon, 2018.
- DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Éditions Mimésis, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Film, essai, poème: La rabbia de Pier Paolo Pasolini*, Paris, Cahiers du Musée National d'Art Moderne 124, 2013.
- DUFLOT Jean (a cura di), *Il segno del centauro*, Roma, Eiditori Riuniti, 1983.
- ESTEVE Michel (sous la direction de), *Pasolini 1. Le Mythe et le sacré*, Etudes cinématographiques n°109-111, Minard, 1976.
- ESTEVE Michel (sous la direction de), *Pasolini 2. Un « cinéma de poésie »*, Etudes cinématographiques n°112-114, Minard, 1977.
- FINK Guido, « Le parole contro la parola », in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000.
- FORTINI Franco, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, 1993.
- HOUCKE Anne-Violaine, *L'Antiquité n'a jamais existé : Fellini et Pasolini archéologues*, Presses universitaires de Rennes, 2022.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le dernier poète expressionniste : écrits sur Pasolini*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2005.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le grand chant. Pasolini poète et cinéaste*, Éd. Macula, 2022.
- LETOULAT Alice, *Archaisme et impureté. Les écarts de Pasolini, Paradjanov et Oliveira*, Éditions Hermann, 2022.

- MACCIOCCI Maria Antonietta (dirigé par), *Pasolini : séminaire*, Grasset, Paris, 1980.
- MANCINI Michele, PERELLA Giuseppe, *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Theorema, Roma, 1982.
- MARINIELLO Sylvestra, *Pasolini*, Catedra, Madrid, 1999.
- MERJIAN Ara H., *Against the avant-garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, University of Chicago Press, 2020.
- MERJIAN Ara H., GIAMMEI Alessandro (edited, translated and introduced by), *Heretical Aesthetics : Pasolini on paintings*, Verso, 2023.
- NALDINI Nico, *Pasolini*, Gallimard, 1991 (Einaudi, 1978).
- NAZE Alain, « Pasolini, une archéologie corporelle de la réalité », *Multitudes*, 2004/4 (n° 18), p. 149-157. DOI : 10.3917/mult.018.0149. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-4-page-149.htm>
- PASSERONE Giorgio, SCHERER René, *Passages pasoliniens*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006.
- PATTI Emanuela, *Pasolini after Dante : The « Divine Mimesis » and the politics of representation*, Legenda, 2016.
- SORIN Cécile, *Pasolini, pastiche et mélange*, Presses Universitaires de Vincennes, 2017.
- TOËN Mélinda, *Pasolini, l'enragé de l'histoire*, Laborintus, Paris, 2017.
- VIANO Maurizio, *A certain Realism Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, University of California Press, 1993.
- ZIGAINA Giuseppe, *Pasolini et la mort*, Éditions Ramsay, 1990.

Articles et entretiens

- ANNOVI, Gian-Maria, "Marilyn's Ashes: Celebrity and Authorship in Pier Paolo Pasolini's 'La Rabbia.'", *MLN*, vol. 131, no. 1, 2016, pp. 214–34. JSTOR, disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/43932938>. Accessed 27 Apr. 2023.
- BALLO Jordi, LESTRINGANT David, PASOLINI Pier Paolo, *Pasolini Roma*, Skira, Milano, 2014.
- BENEDETTI Carla, « La rabbia di Pasolini : come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica », *Arabeschi*, 6, 2015, p. 41.
- BERNARDI, Sandro. "Pasolini and Marilyn, the Gods' Departure from the Earth." *Marilyn*, Ed. Stefania Ricci and Sergio Risaliti. Milano: Skira, 2012.

- BERTOLUCCI Bernardo, COMOLLI Jean-Louis, « Le cinéma selon Pasolini », in *Cahiers du cinéma* n°169, août 1965.
- BRUNETTA Gian Piero, « Entretien avec Pier Paolo Pasolini », in *Cahiers du cinéma* n°212, mai 1969.
- CAMINATI Luca, « Seuls les marxistes aiment le passé » : le tiers-mondisme de Pier Paolo Pasolini dans le genre des appunti » *Cinémas*, volume 27, numéro 1, automne 2016, p. 57–75. <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.7202/1041108a>
- CRÉZÉGUT, Anthony « Gramsci en Pasolini : l’art d’aimer de l’autre côté du prisme cinématographique. », *1895*, n° 95, 2021, pp. 8-32, disponible en ligne : <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/1895.8952>
- CURNIER Jean-Paul, « La disparition des lucioles », *Lignes*, 2005/3 (n° 18), p. 63-80. DOI : 10.3917/lignes.018.0063. URL : <https://www.cairn.info/revue-lignes-2005-3-page-63.htm>
- DAVERAT Xavier, « S’il n’y a plus de peuple. Dialogues avec Gramsci », in *Europe*, n°957, mars 2008.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « *Rabbia poetica*. Note sur Pier Paolo Pasolini », *Po&sie*, 2013/1 (N° 143), p. 114-124. DOI : 10.3917/poesi.143.0114. URL : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2013-1-page-114.htm>
- DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Éd. Pierre Belfond, 1970.
- DZIUB Nikol, « Le « cinéma de poésie », ou l’identité du poétique et du politique », dans *Fabula-LhT*, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique » », dir. Nadja Cohen et Anne Reverseau, April 2017, URL : <http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>, page consultée le 01 October 2023. DOI : [10.58282/lht.1882](https://doi.org/10.58282/lht.1882)
- FIESCHI Jean-André, « Pasolini, l’enragé », Retranscription des dialogues de l’émission télévisée de la série « Cinéastes de notre temps » consacrée à Pasolini, 1966.
- GUARNIERI Alberico « La funzione Pinocchio in *Una vita violenta* di Pasolini : un confronto fra *Le avventure di Pinocchio* di Collodi e *Una vita violenta* di Pasolini », in MORACE Aldo Maria, GIANNANTI Alessio (a cura di), *La letteratura della letteratura : atti del XV Convegno internazionale della MOD*, 12-15 giugno 2013, pp. 239-254.
- HALLIDAY Jon, *Pasolini on Pasolini* (entretien avec Oswald Stack, pseudonyme de Jon Halliday), Thames and Hudson et Indiana University Press, 1969, réédité en italien, sans illustrations, sous le titre et le nom d’auteur suivants : Jon Halliday, Pasolini su Pasolini, Guanda, 1992 (introduction de Nico Naldini, et préface de l’auteur de l’entretien).

- HILDEBRANDT Toni, « La profanation du montage », *ThéoRèmes*, 10, 2017, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/theoremes/1053>
- HOUBA Pascal, « Transhumaniser et organiser les multitudes », *Multitudes*, 2004/4 (n° 18), p. 143-147. DOI : 10.3917/mult.018.0143. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-4-page-143.htm>
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Genèse d'un penseur hérétique », in PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma*, Presses universitaires de Lyon, 1987.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Pasolini rêve sa naissance de cinéaste », in *Cahiers du cinéma*, n°19 Hors série, janvier 1995.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Pasolini-Barthes : engagement et suspension de sens », in *Studi pasoliniani : rivista internazionale*, 1, 2007, Pisa, disponible en ligne : <http://digital.casalini.it/10.1400/81034> - Casalini id: 2246338
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Mi trema la voce », in DE BAECQUE Antoine, GIL Marie, MARY Eric (sous la direction de), *Roland Barthes : « En sortant du cinéma »*, Hermann, 2018.
- MARANI Dacia, MORAVIA Alberto, SCOLA Ettore, SICILIANO Enzo, « Pier Paolo Pasolini », in *Cahiers du cinéma*, n°268-269, juillet-août 1976.
- MERJIAN, Ara H., "Mascots & Muses.", *Frieze*, n° 155, 2013, pp. 171-75.
- NARBONI Jean, « Rencontre avec Pier Paolo Pasolini », in *Cahiers du cinéma* n°192, juillet-août 1967.
- NAZE Alain, *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P.P. Pasolini. Tome 2. Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, L'Harmattan, Paris, 2011.
- PATTI Emanuela, « La Divina Mimesis come progetto popolare-nazionale. Pasolini e il regresso nel parlante », *La Rivista*, 2015, disponible en ligne : <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/326/files/2016/05/16.-Patti.pdf>
- SIMSOLO Noël, « Entretien avec Pier Paolo Pasolini », in *La Revue du cinéma*, 238, avril 1970.
- VIGHI Paolo, « Beyond Objectivity : the Utopian in Pasolini's Documentaries' », *Textual Practice*, n°16, 2002.
- WEHRLI Delphine, « Pasolini et le néoréalisme », *Lo Sguardo*, n°19, 2015.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

I. Ouvrages et articles sur la notion de rythme

- BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée*, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, 1963
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tome 1, 1966, tome 2, 1974.
- BOURASSA Lucie, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997.
- DOTOLI Giovanni, *Cinema, rythme et modernité. Abel Gance et Ricciotto Canudo ou l'Art de la lumière. La Roue*, éd. Hermann, coll. « Vertige de la langue », 2016.
- DESSONS Gerard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Dunod, 1998.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, Folio Essais, 2010, traduction de Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles A. Tiberghien, coordonnée par Jean-Pierre Cometti.
- GUIDO Laurent, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, 2007, nouvelle édition 2014.
- MALDINEY Henri, « L'esthétique des rythmes » in *Regard Parole Espace*, Collection « Amers », Lausanne, Édition l'Âge d'Homme. pp.147-172.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982.
- MESCHONNIC Henri, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985.
- MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, 1995.
- MESCHONNIC Henri, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006.
- MICHON Pascal, « A Rhythm Constellation in the 1970s and 1980s – Lefebvre, Foucault, Barthes, Serres, Morin, Deleuze & Guattari, and Meschonnic », *Rhuthmos*, 1 September 2019, disponible en ligne : <https://rhuthmos.eu/spip.php?article2428>.
- MICHON Pascal, « Une brève histoire de la théorie du rythme depuis les années 1970 », *Rhuthmos*, 2012, disponible en ligne : <https://rhuthmos.eu/spip.php?article608>.

- SAUVAGNARGUES Anne, « Ritournelles de temps », *Chimères*, 2013/1 (N° 79), pp. 44-59. DOI : 10.3917/chime.079.0044. URL : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-1-page-44.htm>
- SAUVANET Pierre, *Le Rythme Grec, d'Héraclite à Aristote*, Collection « Philosophies », Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- SAUVANET Pierre, *Le rythme et la raison. t.1 Rythmologiques ; t.2 Rythmanalyse*, Éditions Kimé, 2000.

II. Ouvrages et articles portant sur littérature et cinéma ou poésie et cinéma

- ALBERA François (sous la direction de), *Les formalistes russes et le cinéma : poétique du film. Viktor Chklovski, Kirill Choutko, Boris Eikhenbaum*, Paris, Nathan, 1996.
- ALBERA François (présenté et commenté par), *Poétique du film : textes des formalistes russes sur le cinéma. V. Chklovski, B. Eikhenbaum, B. Kazanski...*, traduit du russe par Valérie Posener, Régis Gayraud, et Jean-Christophe Peuch, Lausanne-Paris, l'Âge d'Homme, 2008.
- AUMONT Jacques (sous la direction de), *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions. Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique*, Cinémathèque française, Paris, 1996.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Gallimard, 2005.
- BEHAR Henri, « Débris, collage et invention poétique », *Europe*, juin 1976, n°566.
- BONHOMME Béatrice, CAILLER Bruno, LAVERGER Cyril (textes réunis par), *Cinéma opérateur poétique*, L'Harmattan, 2021.
- CHKLOVSKI Victor, *Résurrection du mot. La « Stratification des hérésies ». Les nouvelles voies du mot. Littérature et cinématographe*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, G. Lebovici, 1985.
- COHEN Nadja, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- COHEN Nadja (études réunies et présentées par), *Un cinéma en quête de poésie*, Les Impressions nouvelles, 2021.
- COHEN, Nadja & REVERSEAU, Anne, « Qu'est-ce qui est "poétique" ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma », *Revue critique de fixxion française contemporaine*,

- n° 7, 2013, p. 173-186. Disponible en ligne: <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.19/744>
- COHEN Nadja, REVERSEAU Anne, « Un je ne sais quoi de « poétique » : questions d'usages », dans Fabula-LhT, n° 18, Avril 2017, Disponible en ligne : <http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html>
 - COUREAU Didier (textes recueillis et présentés par), *Un cinéma de poésie*, Grenoble Université Stendhal, 2014.
 - DELORME Stéphane, « Poétique ? », *Cahiers du cinéma*, n° 682, octobre 2012 (p. 5).
 - LEUTRAT Jean-Louis, *Cinéma et Littérature. Le grand jeu 1*, Le Havre, De l'incidence éditeur, avril 2010.
 - LEUTRAT Jean-Louis, *Cinéma et Littérature. Le grand jeu 2*, Le Havre, De l'incidence éditeur, juin 2011.
 - MAUFFREY Nathalie, *La cinécriture d'Agnès-Varda : pictura et poesis*, Presses universitaires de Provence, 2021.
 - MAURY Corinne, *Habiter le monde : Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Belgique, Editions Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011.
 - MONTIN Sandrine (sous la direction de), « Charlot, ce poète ? Chaplin et la poésie », *Loxias*, n°49, juin 2015.
 - PARDO Céline, *La Poésie hors du livre*, PUPS, coll. « Lettres françaises », 2015.
 - RENAULT Jean-Baptiste, *Théorie et esthétiques de la métaphore : la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques*, sous la direction de Jacques Aumont, Université de Paris 3 – Sorbonne nouvelle, 2013.
 - RIFFARD Claire, « Thrène », sous la direction de Saulo Neiva et Alain Montandon, *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Droz, 2014, disponible en ligne : <https://shs.hal.science/halshs-01293660/document>.
 - ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *De la littérature au cinéma, genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970, « coll. U2 ».
 - ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *L'écran de la mémoire. Essais de lecture cinématographique*, Paris, Seuil, 1970.
 - ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Le texte divisé*, P.U.F., Paris, 1981.
 - ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecraniques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
 - WALL-ROMANA Christophe, *Cinpoetry : imaginary cinemas in French poetry*, Fordham university press, 2012.

III. Ouvrages et articles sur la littérature et la poésie

- AQUIEN Michèle, « Image », in *Dictionnaire de poétique*, Le Livre de Poche, 1993.
- AUCOUTURIER Michel, *Le formalisme russe*, Presses universitaires de France, 1985.
- AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, traduction de Cornélius Heim.
- AUERBACH Erich, *Figura* (1938-1944), Paris, Belin, 1994, traduction de Marc André Bernier.
- BARTHES Roland, « Littérature objective », *Critique*, 19454, repris dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.
- BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Éditions Mille et une nuits, 2010.
- BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. fr., Lausanne, Payot, 1983.
- BERCOT Martine, COLLOT Michel, SETH Catriona, *Anthologie de la poésie française. XVIIIe siècle, XIXe siècle, XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2000.
- BERNARD Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- BRECHT Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*, traduction de Jean Tailleur, Guy Delfel, Edith Winkler, L'Arche, 1999.
- COLLOT Michel, *La matière-émotion*, Paris, P.U.F., 1997.
- COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 2005.
- COMBE Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.
- COMBE Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, 1992.
- COMBE Dominique, « De l'épopée au « Poème » », *Le Genre humain*, 2008/1 (N° 47), p. 181-189. DOI : 10.3917/lgh.047.0181. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2008-1-page-181.htm>
- COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990.
- DECAUDIN Michel, « Collage, montage et citation en poésie », in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, Théâtre années 20*, BABLET (dir.), Lausanne, L'âge d'homme, 1978.
- DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967.
- DESSONS Gerard, *La voix juste. Essai sur le bref*, Éditions Manucius, coll. « le marteau sans maître », 2015.

- DESSONS Gérard, « Prose, prosaïque, prosaïsme », *Semen*, 2003, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/semen/2710> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.2710>
- DOSSE François, « Oxymore, soleil noir du structuralisme », *Espace temps*, 1991.
- DUPOUY Christine, *La question du lieu en poésie du surréalisme à nos jours*, Éd. Rodopi BV., 2006.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- « Henri Meschonnic », (coll.) in Revue *Europe*, n°995, 2012.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1968.
- JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique* (1977), Seuil, 2002, Essais.
- JOUANNO Corinne, *Digénis Akritas, le héros des frontières. Une épopée byzantine*, Brepols, 1998.
- KLEIST Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*, Éd. Les mille et une nuits, 1998.
- « Les formalistes russes », (coll.) in Revue *Europe*, n°911, 2015.
- LUKÁCS Georg, *La théorie du roman*, Gallimard, 1989.
- MARTIN Serge, *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Taulignan : Marie Delarbre éditions, coll. « Théories », 2017.
- MACÉ Marielle, « L'Essai littéraire, devant le temps », disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/narratologie.499>.
- MACÉ Marielle, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France au XX^{ème} siècle*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2006.
- MACÉ Marielle, *Styles*, Gallimard, Paris, 2016.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique I*, Gallimard, Paris, 1970.
- MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Gallimard, Paris, « Folio Essais », 1993.
- METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? » In: *Communications*, 4, 1964, Recherches sémiologiques, pp. 52-90.
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, tome 1, 1968 ; tome 2, 1972.
- METZ Christian, *Langage et cinéma*, Albatros, Paris, 1977.
- METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Bourgois, Paris, 1993.
- NODIER Charles, *Polichinelle*, BNF Collection, 2016.
- PINAULT Georges-Jean, « Benveniste et l'invention du discours », dans *Fabula-LhT*, n° 11, 1966, *annus mirabilis*, COMPAGNON Antoine (dir. par), décembre 2013, disponible en ligne : <http://www.fabula.org/lht/11/pinault.html>

- RABATÉ Dominique (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, Presses universitaires de France, 2001.
- REVERDY Pierre, « L'image », *Nord-Sud*, n°13, mars 1918.
- SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, 2016.
- SPITZER Léo, *Études de style. Précédé de Léo Spitzer et la lecture stylistique*, Gallimard, 1980.
- ZUMTHOR Peter, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983.

IV. Ouvrages et articles sur le cinéma

- AGAMBEN Giorgio, « Le cinéma de Guy Debord », in *Image et mémoire*, Éditions Hoëbeke, 1998, pp. 65-76.
- ALBERA François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990.
- ALBERA François et KLEIMAN Naoum (texte établi par), *Eisenstein le mouvement de l'art*, Les Éditions du cerf, 1986.
- AMENGUAL Barthélémy, *Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.
- AMENGUAL Barthélémy, *Du réalisme au cinéma : Anthologie*, anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues, Paris, Nathan, 1997.
- AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, Albatros, Paris, 1979.
- AUMONT Jacques, *Les Théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002.
- BACQUÉ Bertrand, LIPPI Lucrezia, MARGEL Serge, ZUCHUAT Olivier (coll.), *Montage. Une anthologie (1913-2018)*, Les presses du réel, 2018.
- BAZIN André « Le style c'est l'homme », *Revue du cinéma*, n°14, juin 1958.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf.
Tome 1, « Ontologie et langage », 1958.
Tome 2, « Le cinéma et les autres arts », 1959.
Tome 3, « Cinéma et sociologie », 1961.
Tome 4, « Une esthétique de la réalité : le néoralisme », 1962.
- BAZIN André, *Écrits complets, t.1 et t.2*, édition établie, annoté et présentée par Hervé Joubert-Laurencin avec la collaboration de Pierre-Eugène et Gaspard Nectoux, Éditions Macula, 2018.

- BERGALA Alain, « Rossellini et l'invention du cinéma moderne », in *Rossellini, le cinéma révélé*, Flammarion, Paris, 1988.
- BAUDON Guy, BAUDRY Anne, BAUDRY Jean-Louis, *Le Style dans le cinéma documentaire*, L'Harmattan, 2007.
- BURCH Noël, *La politique des auteurs*, Ramsay Poche, Paris, 1972.
- CAMPAN Véronique, MARTIN Marie, ROLLET Sylvie (sous la direction de), *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?*, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- CASSETTI Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Armand Colin, 2012.
- DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Éditions de minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Éditions de minuit, 1985.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Pathos et Praxis : Eisenstein contre Barthes », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, en ligne : <http://journals.openedition.org/1895/4522> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4522>
- EISENSTEIN Serge Mikhaïlovitch, « Hors cadre », *Cahiers du Cinéma*, n°215, sept. 1969, p.21-28.
- GOURSAT Juliette, *Mises en « je ». Autobiographie et film documentaire*, Presses universitaires de Provence, 2016.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé (sous la direction de) *Ouvrir Bazin*, avec Dudley Andrew, Éd. De l'Œil, 2014.
- JOURDREN Morgane, LOIZEAU Pierre-Marie (sous la direction de), *La figure de Charlot et ses avatars*, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- MICHALET Judith, « La mise en jeu du devenir-autre dans la rencontre documentaire », in CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (sous la direction de), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran*, De Boeck Université, Paris, 2002.
- NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009.
- PIERRON-MOINEL Marie-Jo, *Modernités et documentaires. Une mise en cause de la représentation*, L'Harmattan, 2010.
- TARKOVSKI Andrei Arsienévitch, *Le temps scellé : de « l'Enfance d'Ivan » au « Sacrifice »*, Seuil, Paris, 1989.

V. Ouvrages et articles de sciences humaines

- AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Rivages, Paris, 1995, traduction de Danièle Valin.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2008, traduction de Maxime Rovere.
- ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1972, traduction par un collectif de traducteurs.
- ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 2018, traduction de Georges Fradier.
- BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Gallimard, 1989.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Gallimard, 2007, traduction de Maurice de Gandillac.
- CITTON Yves, *Gestes d'humanités*, Paris, Colin, 2012.
- DAMIANAKOS Stathis, « Banditisme et imaginaire pastoral en Grèce. XIX^{ème} et XX^{ème} siècle », in ZONABEND Françoise, JAMIN Jean (sous la direction de) « L'ethnographie / Grèce », *Études rurales*, n°97-98, 1985, pp. 219-240. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/rural.1985.3071>
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.
- DELEUZE Gilles, GATTARI Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- DELORME Olivier, *La Grèce et les Balkans I, II et III*, Gallimard, Paris, 2013.
- DE MARTINO Ernesto, *Mort et pleurs rituels. De la lamentation antique à la plainte de Marie*, Éditions EHESS, 2022, traduction d'Alfonsina Bellio et Jérôme Nicolas.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Minuit, 2011.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Passés cités par JLG*, Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Minuit, 2016.
- DUMONT Louis, *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*, Gallimard, 1971.
- DUPUY Jean-Pierre, *La marque du sacré*, Flammarion, 2009.
- ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Folio essai, 1987
- ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, 2020.
- GIRARD René, *Le bouc émissaire*, Grasset, 1982.

- JOUSSE Marcel, *L'anthropologie du geste*, Gallimard, 1974.
- LIGUORI Guido, « Le concept de subalterne chez Gramsci », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En ligne], 128-2 | 2016, mis en ligne le 03 novembre 2016, URL : <http://journals.openedition.org/mefrim/3002> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mefrim.3002>
- KEUCHEYAN Razmig (textes choisis et présentés par), *Guerre de mouvement et guerre de position*, Éd. La Fabrique, 2012.
- KOKKONIS Georges, « Samuel Baud-Bovy à l'écoute des chants cleftiques », *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain*, n°5, 2021, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/bchmc/944> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bchmc.944>
- LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole, t.1 Technique et langage, t.2 La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, 1998.
- MERLE Isabelle, « Les Subaltern Studies. Retour sur les principes fondateurs d'un projet historiographique de l'Inde coloniale », *Genèses*, 2004/3 (no56), p. 131-147. DOI : 10.3917/gen.056.0131. URL : <https://www.cairn.info/revue-geneses-2004-3-page-131.htm>

FILMOGRAPHIE

FILM DE THÉO ANGELOPOULOS

Alexandre le Grand (O Μεγαλέξανδρος, O Megalexandros)

Grèce, 1980, 235 minutes, 35 mm, couleurs.

Scénario : Théo Angelopoulos et Pétros Márkaris

Production : Théo Angelopoulos, Centre du cinéma grec, RAI, ZDF

Directeur de la photographie : Yórgos Arvanítis

Montage : Yórgos Triantáfyllou

Décors : Mikès Karapiperis

Costumes : Yórgos Ziakas

Son : Argyris Lazaridis

Musique : Christodoulos Halaris

Avec : Omero Antonutti (Alexandre), Eva Kotamanidou (belle-fille d'Alexandre), Michalis Yannatos (le guide), Grigoris Evangelastos (l'instituteur), Christoforos Nezer (Monsieur Zelepis), Laura de Marchi (anarchiste italienne), Miranda Kounelaki, Toula Stathopoulou (femme du village), Elpidoforos Gotsis, Thanos Grammenos (homme du village).

Résumé : Au tournant du siècle, le soir de la nouvelle année 1900 à Athènes, le brigand Alexandre, s'échappe mystérieusement de prison et kidnappe, avec l'aide de son armée de klephtes, un groupe de jeunes aristocrates anglais. Ils les entraînent dans les montagnes reculées, dans leur village d'origine où ils sont accueillis en héros. Depuis leur départ, le village est devenu une Commune autogérée ayant mis en commun les terres et les moyens de production. Peu de temps après le retour d'Alexandre arrivent également des anarchistes italiens en fuite dont la demande d'hospitalité est acceptée. Les premiers temps de cohabitation sont marqués par la joie des retrouvailles et de la victoire contre le pouvoir central qui accepte de rendre légalement leurs terres aux paysans et d'amnistier les klephtes d'Alexandre. Mais ce dernier, ivre de succès et de pouvoir, perd pied et plonge progressivement dans la tyrannie. Il s'enfonce de plus en plus dans la folie meurtrière et exécute les otages anglais. Le pouvoir central assiège alors le village, miné par la guerre civile. Alexandre meurt, dévoré par les villageois, peu de temps avant l'arrivée de l'Armée nationale. Le petit garçon qui portait son nom et dont on ne sait rien de ses origines, parvient à s'échapper, et sa fuite le conduit dans l'Athènes de 1980.

FILMS DE PIER PAOLO PASOLINI

Accattone (titre italien : idem)

Italie, 1961, 116 minutes, 35 mm, n. et b.

Scénario : Pier Paolo Pasolini

Collaboration aux dialogues : Sergio Citti

Aide à la réalisation : Bernardo Bertolucci

Assistant réalisateur : Leopoldo Savona

Directeur de la photographie : Tonino Delli Colli

Opérateur : Franco Delli Colli

Assistant opérateur : Gioacchino Sofia

Décors : Flavio Mogherini

Musique : J.S. Bach, « La Passion selon saint Mathieu », William Primrose, « St. James Infirmary blues »

Coordination musicale : Carlo Rustichelli

Son : Luigi Puri

Montage : Nino Baragli

Production : Arco Film (Rome) / Cino del Duca

Producteur : Alfredo Bini

Avec : Franco Citti, (Vittorio, dit « Accattone », voix de Paolo Ferrari), Franca Pasut (Stella), Adele Cambria (Nannina), Paola Guida (Ascensa, voix de Monica Vitti), Silvana Corsini (Maddalena), Adriana Asti (Amore), Adriana Moneta (Margheritona), Adriano Mazzelli (client d'Amore), Romolo Orazi (beau-père d'Accattone), Massimo Cacciafeste (beau-frère d'Accattone), Mario Guerani (commissaire), Stefano d'Arigo (juge), Enrico Fioravanti (premier agent), Nino Russo (deuxième agent), Franco Marucci, (Franco), Carlo Sardonì (Carlo), Polidor (fossoyeur), Sergio Citti (serveur sur la péniche-bar), Elsa Morante (une détenue), Luciano Conti (il Moicano), Luciano Gonini (Piede d'oro), Renato Capogna (il Capogna), Alfredo Leggi (Puppo biondo), Galeazzo Riccardi (il Cipolla), Leonardo Muraglia (Mommoleto), Giuseppe Ristagno (Peppe il Folle), Roberto Giovannoni (il Tedesco), Mario Cipriani (Ballila), Roberto Scaringella (Cartagine), Silvio Citti (Sabino, frère cadet d'Accattone), Piero Morgia (Pio), Umberto Bevilacqua (Salvatore), Amerigo Bevilacqua (Amerigo), Sergio Fioravanti (Gennarino), Mario Catiglione (Mario), Dino Frondi (Dino), Tommaso Nuovo (Tommaso).

Résumé :

Accattone (Vittorio, de son vrai nom) est un petit proxénète de la banlieue de Rome. Il vit de la prostitution de Maddalena, qu'il a « volée » à son ancien maquereau Ciccio, enfermé en prison, probablement à la suite d'une dénonciation d'Accattone. Lorsque ses compères viennent venger le prisonnier, Accattone se sauve en rejetant la faute sur Maddalena. La jeune femme est alors passée à tabac et porte plainte auprès de la police. Incarcérée, la prostituée ne dénonce Accattone que lorsqu'elle apprend qu'elle a été remplacée par une autre femme. Le proxénète a, en effet, tenté de trouver une solution à sa nouvelle misère, depuis que sa source principale de revenus est empêchée de pratiquer son activité. Il tente de convaincre Stella, une jeune orpheline encore innocente, de se prostituer pour lui. Mais Accattone tombe amoureux d'elle et choisit, fasse au refus de Stella, de trouver une autre solution pour subvenir à leurs besoins. Une première tentative de travailler ayant échoué, Accattone décide de tenter sa chance avec de petits larcins. Mais la police le surveillant depuis la dénonciation de Maddalena, il est arrêté sur le champ. Accattone meurt en tentant de fuir.

La Rage (La Rabbia)

Italie, 1963, 53 minutes, 35 mm, n.et b.

(autre partie du film : Giovanni Guareschi)

Texte original et montage (film de montage) : Pier Paolo Pasolini

Textes lus par : Giorgio Bassani (« voix en poésie ») et Renato Guttuso (« voix en prose »)

Société de production : Opus Film (Rome)

Producteur : Gastone Ferranti

Résumé : À partir du montage des archives de télévision mises à sa disposition par le producteur Gastone Ferranti, Pier Paolo Pasolini expérimente un « nouveau genre cinématographique » qu'il envisage comme un « essai-poème ». La voix-off, divisée en « voix de prose » et « voix de poésie », se mêle aux images assemblées pour répondre à la question initiale posée par le film : « Pourquoi notre vie est-elle dominée par le mécontentement, l'angoisse, par la peur de la guerre, par la guerre ? ».

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Première partie

- Fig. 1, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 68.
- Fig. 2, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 69.
- Fig. 3, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 69.
- Fig. 4, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 70.
- Fig. 5, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 70.
- Fig. 6, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 119.
- Fig. 7, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 119.
- Fig. 8, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 125.
- Fig. 9, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 125.
- Fig. 10, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 147.
- Fig. 11, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 147.
- Fig. 12, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 147.
- Fig. 13, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 148.
- Fig. 14, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 153.
- Fig. 15, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 156.
- Fig. 16, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 156.
- Fig. 17, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 156.
- Fig. 18, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 156.
- Fig. 19, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 162.
- Fig. 20, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 199.
- Fig. 21, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 199.
- Fig. 22, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 199.
- Fig. 23, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 200.

- Fig. 24, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 201.
- Fig. 25, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 201.
- Fig. 26, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 204.
- Fig. 27, Pier Paolo Pasolini, 1973, p. 211.

Deuxième partie

- Fig. 28, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 221.
- Fig. 29, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 221.
- Fig. 30, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 221.
- Fig. 31, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 225.
- Fig. 32, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 225.
- Fig. 33, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 225.
- Fig. 34, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 225.
- Fig. 35, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 225.
- Fig. 36, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 228.
- Fig. 37, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 228.
- Fig. 38, PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963, p. 228.
- Fig. 39, PASOLINI Pier Paolo, *Accattone*, 1960, p. 306.
- Fig. 40, PASOLINI Pier Paolo, *Accattone*, 1960 p. 306.
- Fig. 41, PASOLINI Pier Paolo, *Accattone*, 1960 p. 306.
- Fig. 42, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 319.
- Fig. 43, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 321.
- Fig. 44, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 321.

- Fig. 45, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 322.
- Fig. 46, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 324.
- Fig. 47, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 324.
- Fig. 48, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 325.
- Fig. 49, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 325.
- Fig. 50, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 326.
- Fig. 51, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 329.
- Fig. 52, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 330.
- Fig. 53, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 336.
- Fig. 54, PASOLINI Pier Paolo, *Accattone*, 1960, p. 346.
- Fig. 55, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 346.
- Fig. 56, PASOLINI Pier Paolo, *Accattone*, 1960, p. 347.
- Fig. 57, PASOLINI Pier Paolo, *Accattone*, 1960, p. 347.
- Fig. 58, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 350.
- Fig. 59, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 351.
- Fig. 60, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 351.
- Fig. 61, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 352.
- Fig. 62, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 352.
- Fig. 63, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 353.
- Fig. 64, ANGELOPOULOS Théo, *Alexandre le Grand*, 1980, p. 353.
- Fig. 65, PASOLINI Pier Paolo, *Accattone*, 1960, p. 355.

Table des matières

REMERCIEMENTS	9
SOMMAIRE	11
INTRODUCTION	13
Poésie de cinéma ou cinéma poétique : la configuration du <i>rhuthmos</i>	15
Du rythme et de la modernité.....	21
La critique du rythme.....	28
La modernité poétique au cinéma : situation du rythme.....	37
Au fil de la recherche.....	44
PROLOGUE.....	51
L'avant du langage ou « En avant le langage ! ».....	53
PREMIÈRE PARTIE	59
MONTAGE ET DÉMONTAGE DE L'ESSAI-POÈME.....	59
Chapitre I. Tension dialectique du langage pasolinien.....	61
Le goût du mélange.....	61
L'activité dialectique du langage.....	71
Conclusion suspendue.....	81
Chapitre II. Le montage, principe poétique et dialectique.....	83
Les contaminations langagières de la raison et du sentiment.....	83
Le règne de l'image poétique.....	90
Conclusion suspendue.....	105
Chapitre III. Le montage et le rythme face à la modernité.....	107
La fracture langagière.....	107
De pères en fils : la modernité de la tradition.....	116
Conclusion suspendue.....	139
Chapitre IV. Le rythme ou la modernité de la rage.....	141
Entre poésie et révolution.....	141
Le documentaire et le sujet du poème.....	169
Conclusion suspendue.....	207
DEUXIÈME PARTIE.....	213
LA RÉALITÉ EN RYTHME : DE L'ORALITÉ POÉTIQUE AU CINÉMA.....	213
Chapitre I. Le dernier des classiques.....	215
Le cinéaste, poète de la vie moderne.....	215
La forme-sujet Marilyn.....	220
Le poète, cinéaste de la vie moderne.....	234
Conclusion suspendue.....	245

Chapitre II. Langage et cinéma : écriture de l'oralité du réel.....	247
Humanisme du langage de l'action.....	247
Langue, langage ou parole : le primat du discours.....	254
De la langue écrite de la réalité à l'oralité poétique de l'image.....	262
Conclusion suspendue.....	279
Chapitre III. L'épopée de la modernité.....	283
Du sacré de la prose.....	283
L'épopée ou le sacré du peuple.....	287
Le corps du peuple.....	295
Conclusion suspendue	313
Chapitre IV. Poétique et politique de l'épopée.....	317
Le peuple en corps.....	317
L'héroïsme épique de la vie moderne.....	333
L'oralité du cinéma comme langage spatio-temporel.....	356
Conclusion suspendue	371
CONCLUSION QUI CONTINUE.....	375
Le rythme : vers l'oralité du cinéma comme modernité poétique.....	377
L'épopée de la vie moderne : Pasolini et Angelopoulos.....	381
Vers de nouvelles oralités cinématographiques.....	384
BIBLIOGRAPHIE.....	391
POÈTES-RÉALISATEURS ÉTUDIÉS.....	392
I. Théo Angelopoulos.....	392
Ouvrages sur le poète-réalisateur.....	392
Articles et entretiens.....	392
II. Pier Paolo Pasolini.....	394
Corpus étudié.....	394
Autres écrits mentionnés.....	394
Ouvrages sur le poète-réalisateur.....	395
Articles et entretiens.....	397
OUVRAGES GÉNÉRAUX.....	400
I. Ouvrages et articles sur la notion de rythme.....	400
II. Ouvrages et articles portant sur littérature et cinéma ou poésie et cinéma.....	401
III. Ouvrages et articles sur la littérature et la poésie.....	403
IV. Ouvrages et articles sur le cinéma.....	405
V. Ouvrages et articles de sciences humaines.....	407
FILMOGRAPHIE.....	409
FILM DE THÉO ANGELOPOULOS.....	410
FILMS DE PIER PAOLO PASOLINI.....	410
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	413
Première partie.....	415
Deuxième partie.....	416

Le rythme et la modernité poétique au cinéma : étude de l'essai-poème et de l'épopée (Pasolini et Angelopoulos)

La Rabbia est présenté par Pasolini comme le lieu d'élaboration d'un « nouveau genre cinématographique » : celui de l'« essai-poème ». Organisé comme une composition d'images d'archives mêlées à une voix-off dédoublée en « voix de prose » et « voix de poésie », le film se présente comme une pratique langagière qui, par les moyens conjoints du cinéma et de la poésie, élabore et théorise tout en même temps la modernité poétique briguée par Pasolini.

La notion de rythme, mobilisée par cette pratique, met en évidence la puissance dialectique des procédés de mélange, mais surtout le rétablissement d'un continu entre les polarités en jeu et habituellement opposées. Ainsi, la conception de la poésie défendue dans *La Rabbia*, suppose un dépassement de l'écart entre une « langue poétique » et une « langue prosaïque », entre le fond et la forme, entre subjectivité et objectivité, ou encore entre le signifiant et le signifié. Elle induit une reconsidération de la notion de langage, ouvrant ainsi à de nouvelles possibilités pour le cinéma. Car elle suppose également le dépassement de l'opposition entre oralité et écriture, vers une conception réconciliant paramètres visuels et sonores.

Le cinéma apparaît alors comme le champ possible d'une oralité poétique conciliant image et langage. Elle se réalise dans la pratique cinématographique de l'épopée qui, mobilisée par Pasolini ou par Angelopoulos, rappelle l'urgente nécessité du continu de la tradition.

Mots-clés : Poésie, cinéma, rythme, modernité poétique, oralité, voix, langage, sujet, réalisme.

Rhythm and poetic modernity in cinema : study of the essay-poem and the epic (Pasolini and Angelopoulos)

La Rabbia is considered by Pasolini as an experiment aiming to develop a “new cinematographic genre”: that of the “essay-poem”. The film is organized as a composition of archive images mixed with a voice-over split into “prose voice” and “poetry voice”. It presents itself as a language practice which, through the joint means of cinema and poetry, elaborates at the same time a practice and theory of the poetic modernity pursued by Pasolini.

The notion of rhythm, central in this practice, highlights the dialectical strength of mixing processes, but above all the re-establishment of a continuity between all the polarities that are at play in the movie. Thus, the conception of poetry pursued in *La Rabbia* implies to overcome the gap between “poetic language” and “prosaic language”, between content and form, between subjectivity and objectivity, or between signifier and signified. It leads to reassess the notion of language, thus

opening up new possibilities for cinema, by overcoming the opposition between orality and writing, towards a practice that reconciles the visual and sound aspects of a movie.

Cinema then appears as a field where a poetic orality combining both images and language can be envisioned. That vision is realized in the cinematographic practice of the epic which, as implemented in the movies of Pasolini or Angelopoulos, recalls the urgent need for the continuity of tradition.

Key words : *poetry, cinema, rhythm, poetic modernity, orality, voice, language, subject, realism.*