

philosophe spécialiste d'esthétique Étienne Souriau opère une distinction entre les fonctions, les ressources des différents points de vue, la comédie des dysfonctionnements et autres principes combinatoires et conjonctions<sup>13</sup>. Chaque situation, envisagée du point de vue de chaque personnage, prend donc une valeur différente et, ici, chaque robot revêt, du point de vue de chaque spectateur, une forme de pluralisme existentiel :

« C'est donc une démarche essentielle de l'invention dramaturgique, que de se demander, en présence d'un microcosme structuré : qu'est-ce que cela donne, du point de vue, par exemple du Jaloux ; ou bien du point de vue du Jaloué<sup>14</sup> ? »

Demain on anthropomorphisera encore davantage les fonctions et les comportements des appareils qui nous entoureront, et les robots ménagers auront la vertu de révéler quelques nouvelles lois théâtrales. Dans le drame des machines, ils ne seront pas des personnages renfermés, mais incarneront des êtres sensibles dans tout un univers domestique connecté.

<sup>1</sup> Mentor, *Intercontinental Academy* (ICA4) : *Intelligence and Artificial Intelligence*.

<sup>2</sup> Installation réalisée pour l'exposition « 100 anos de robôs », Centro Cultural Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro, du 19 avril au 22 juin 2022. <https://oifuturo.org.br/evento/100-anos-de-robos/>

<sup>3</sup> Fritz Heider et Marianne Simmel, « An experimental study of apparent behavior », *American Journal of Psychology* 57(2), 1944, p. 243-259. <https://www.jstor.org/stable/1416950?origin=crossref>

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Zaven Paré, *Le spectacle anthropomorphique – Entre les singes et les robots*, Dijon, Les presses du réel, 2021.

<sup>7</sup> Emmanuel Grimaud et Zaven Paré, *Le jour où les robots mangeront des pommes : conversations avec un Geminoid*, Paris, Petra, « Anthropologiques », 2011.

<sup>8</sup> Fiche technique :

- Marque WAP / Modèle FW006247 / Couleur rouge et noir  
- Poids total 3,5 Kg / Dimensions 30 x 30 x 7,8 cm / Puissance 18W / Voltage bivoit

- Réglage de la puissance d'aspiration / Bas niveau de bruit  
- Composants électroniques et senseurs : Senseur antichute / Senseur d'impact  
- Base de charge (11 x 13 x 9,5 cm) 154g / Chargeur (7 x 4 x 6,5 cm) 100 g  
- Moteurs et brosses droite et gauche 3P rayon 8cm 120° - 4g  
- Filtre grille (11 x 6.5 x 5.5cm) – 14 g / Filtre HEPA (9 x 4 x 1 cm) – 7 g / Récipient de collecte de poussière 0.3 L (14 x 8.5 x 6 cm) – 106 g  
- Moteurs et roues caoutchoutées

<sup>9</sup> Université de Nanterre, 2007 ; Caixas Culturais Rio de Janeiro et São Paulo, 2009 ; Caixa Cultural Salvador, 2010 ; SESC Santana São Paulo, 2012 ; Université de Toulouse, 2012 & 2018 ; Maison de la marionnette de Tournais, 2021. <https://www.facebook.com/zaven.pare/videos/10204418039245514>

<sup>10</sup> Eugène Ionesco, *Les Chaises*, Paris, Gallimard, 1953.

<sup>11</sup> Zaven Paré, *L'âge d'or de la robotique Japonaise*, Paris, Les Belles Lettres, « Japon », 2016, p. 23.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 173, p. 202-203, 226.

<sup>13</sup> Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1950.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 236.

## Repérages I (Pier Paolo Pasolini)<sup>1</sup>

Louis-José Lestocart

*Des films, plus ou moins courts, apparemment « mineurs » du cinéaste et écrivain-poète Pier Paolo Pasolini, films-essais nommés Appunti (terme italien pour « notes »)<sup>2</sup>, visent néanmoins à établir un sens authentique au cinéma en y inscrivant une dimension physique, corporelle de la réalité : « Exprimer la réalité par la réalité<sup>3</sup>. » En eux inextricablement se mêlent. En 16 mm et le plus souvent en noir et blanc – contrairement aux productions en couleurs de ses films de fiction d'Œdipe roi à Saló –, ils sont des prolongements de la logique de la pensée de Pasolini, une pensée n'obtenant « son assise que par une expansion permanente » en se déployant « sur plusieurs plans ou plusieurs registres<sup>4</sup> ». Cette « prise de notes cinématographiques<sup>5</sup> » a lieu tout au long de sa carrière. Les Appunti ne sont pas des travaux à part. Ou plutôt si, car ils revendiquent l'invention d'une « nouvelle forme ». Jalons importants dans l'évolution du cinéma de Pasolini, ils invitent peut-être à sa ré-interprétation. Ici, on ne parlera que du troisième Appunto<sup>6</sup> : Sopralluoghi in Palestina per il film « Il Vangelo Secondo Matteo » – A visit to Palestine (Repérages en Palestine pour le film « L'Évangile selon saint Matthieu », 1964).*

### Pasolini, l'arpenteur (de territoires)

Dans *Réparages...*, moyen métrage documentaire, Pasolini sillonne Israël pour reconnaître les lieux de prédication du Christ afin de préparer *Il Vangelo secondo Matteo* (*L'Évangile selon St Matthieu*, 1964). Dès le générique, le début de *La Passion selon saint Matthieu* de Bach inaugure la quête d'images<sup>7</sup>. Le film, tourné du 27 juin au 11 Juillet 1963, montre d'abord le cinéaste avec un opérateur, à 50 km de Tel-Aviv, près du Mont de la Transfiguration (Mont Thabor), en compagnie du père Don Andrea Carraro de la Pro Civitate Christiana d'Assise, théologien spécialiste de l'Histoire Sainte lui exposant les choses d'un point de vue philologique. S'y adjoint le commentaire « improvisé » du cinéaste sur ces images. D'emblée, supposons que ce film est plus important qu'il n'y paraît dans la filmographie de Pasolini en ce qu'il révèle beaucoup de sa psychologie et de sa capacité (ici plutôt apparemment *in absentia* – on verra pourquoi) de création. Jusqu'ici le cinéaste pensait tourner *L'Évangile...* en Israël même<sup>8</sup>. Ayant l'espoir que cet endroit où le Christ a prêché pouvait être celui même du tournage de son film, « sans y apporter aucuns changements ».

Ce voyage en Terre Sainte où est né et a vécu le Christ semble bien s'accomplir dans une problématique de « film à faire », les *appunti* étant des films le plus souvent inachevés<sup>9</sup>, donc des « films (qui restent) à faire ». Mais dans *Repérages...* peu à peu le spectateur (trop) averti s'aperçoit (du moins, on peut le penser) que le mécanisme de production de sens du cinéaste, celui de sa culture « avec ses ramifications iconographiques, ses soubassements inconscients et ses constructions idéologiques<sup>10</sup> », fait que le monde réel – « tout ce qui l'environne et dont il fait (physiquement) la rencontre<sup>11</sup> » – semble lui échapper. Cette culture à l'œuvre dans ses films, dont la fascination éprouvée pour cette « culture figurative raffinée, qui lui fait aimer et citer, Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Rosso Fiorentino, Pontormo » (on y ajoutera le Caravage<sup>12</sup>, Léonard de Vinci<sup>13</sup>, Mantegna<sup>14</sup>, Velázquez<sup>15</sup>, etc.), pour reconstituer « en imagination la composition de leurs tableaux<sup>16</sup> » – tout un monde culturel précis auquel se référer – paraît surtout ici « génératrice d'inauthenticité<sup>17</sup> ».

Car, dans le cas de *Repérages*, cette culture issue de l'histoire de l'Italie « réinterprétée à la lumière de sa propre biographie<sup>18</sup> », suscite

dans son regard sur les choses qui l'entourent nombre de contradictions patentes finissant par le rendre presque « absent » au monde qu'il a sous les yeux. Même s'il tente de le réinvestir par la parole, via son commentaire, cet univers du réel semble devenir par moments intolérable au créateur. Comme s'il le plongeait, tel ses personnages de fiction – Œdipe, par exemple, dans *Edipo rè* (*Œdipe roi*, 1967) où le réel correspond à un destin tragique scellé (parricide et inceste maternel) auquel il tente d'échapper à tout prix –, quasiment dans la souffrance et l'angoisse<sup>19</sup> : la sensation d'un « tragique de la vie<sup>20</sup> ». Dans *Œdipe roi* et d'autres films marquant « une aventure mythique<sup>21</sup> », tel *Teorema* (*Théorème*, 1968), *Porcile* (*Porcherie*, 1968-1969) ou même *Medea* (*Médée*, 1969), un questionné pointe relevant d'une certaine philosophie existentielle : « Pasolini nous interroge sur le sens de notre existence, suggérant que celle-ci aurait perdu son sens<sup>22</sup>. » Ici, dans ces *Repérages...*, on voit le cinéaste apparemment en proie à une perplexité croissante (et une certaine inquiétude) devant ce qu'est devenue, au fil des siècles, la Terre Sainte. Il est en quelque sorte « "blessé" par les formes<sup>23</sup> » s'offrant à lui.

Du moins peut-on penser cela en un premier temps. Car si l'on regarde bien les multiples indices (notamment via le commentaire du cinéaste) et images de ces repérages « ratés », on comprend que ce sont justement les interrogations et les malentendus suscités par ces derniers qui ressortiront potentiellement dans les œuvres ultérieures (même si un tel style peut se trouver déjà, plus ou moins en filigrane dans les œuvres précédentes), instaurant des sortes de nouveaux modèles d'images. C'est d'ailleurs le but avoué des *Appunti* en général : chercher de nouvelles formes, des formes nouvelles (visuelles) de l'absolu. Comme si la constatation de l'« échec » de ce voyage en Palestine était porteuse d'espoir, de fécondité, presque de rédemption – étant donné le lieu saint où il se trouve. Car la seule réponse à cette impossibilité restituée par le réel s'étalant devant lui sera de dé-construire ce réel, de dé-réaliser cette nature l'environnant, afin de plus en plus, dans sa création, de « tendre au signe, à la signification, au mythe et au sacré<sup>24</sup> ». Le mythe doit

en quelque sorte consoler du réel. Cette nouvelle approche cinématographique trouvera son issue dans l'univers païen d'une Grèce archaïque, voire protohistorique, avec *Œdipe roi* (d'après la tragédie homonyme de Sophocle), avec *Théorème* – en un « gauchissement » du monde chrétien<sup>25</sup> et une sanctification du réel via la sexualité<sup>26</sup> –, créant un « mythe neuf » (non directement biblique) « pour mesurer son pouvoir d'intervention dans le monde contemporain<sup>27</sup> » ; et plus encore avec *Médée*, d'après Euripide, décidant d'un vrai retour au paganisme.

Toutefois, au moment de *Repérages...*, le cinéaste semble s'apercevoir que le mécanisme de production de sens dont il se sert habituellement – son « pays de la pensée », ancré surtout dans l'histoire et la civilisation italiennes<sup>28</sup> et, ici, lesté d'une connaissance biblique – cette entreprise qui, parfois, engage la démesure d'une expérience semblant a priori un peu « vaine » qui consisterait à « plaquer » un savoir, principalement pictural et musical (univers musical avec *La Passion selon saint Matthieu* de Bach présente quasiment dans tout *Repérages en Palestine*), sur une réalité qui, là, s'y refuse obstinément –, va trouver ici sa fin. Dans les deux sens du mot fin.

Tout d'abord, c'est la découverte d'une réalité propre au Proche-Orient, Israël d'un côté, Jordanie de l'autre, et de l'opposition entre les deux. Ensuite, c'est une autre découverte. Celle d'une incompatibilité des paysages, devenus trop modernes, trop industrialisés, avec les textes saints. Tout un monde a perdu sa sacralité<sup>29</sup>, tout un environnement son mystère. « La réalité nous lance un regard de victoire, intolérable : son verdict est que tout ce que nous avons aimé nous est enlevé à jamais<sup>30</sup>. » Il s'est produit comme un « épuisement des formes vives du monde<sup>31</sup> ».

L'incompatibilité des lieux, de ce réel s'offrant à lui est évidente et ne correspond pas tout à fait (ou même pas du tout) avec ce qu'il avait imaginé pour tourner son film. Cette mise à l'épreuve face à ce qui lui résiste lui permettra pourtant d'élaborer, comme on a dit, des modèles nouveaux d'images – non de « simples belles images à usage esthétique<sup>32</sup> » – et des situations parfois étranges, voire limites,

identifiées dans les œuvres ultérieures. La réalisation de *L'Évangile selon Saint Matthieu* marquerait donc la première étape de ce processus. Mais, ici, l'incompatibilité résonne encore comme échec (ou retard) engendrant une succession d'impossibilités plus ou moins évidentes, un sentiment de perte (perte de temps, perte d'espace). *L'Évangile...* sera finalement tourné loin d'Israël, dans le sud de l'Italie, dans le Basilicate, en Calabre, dans les Pouilles, où il se réinventera une nouvelle Terre sainte.

Ce principe d'incompatibilité renvoie aussi à une idée de rupture, de scissure, déjà présente au sein de la pensée de Pasolini et, partant, dans son cinéma entre « un athéisme inébranlable<sup>33</sup> » et la foi. Cette « fréquentation existentielle<sup>34</sup> » complexe décide aussi de quelque chose se plaçant « entre le Mystère et l'homme<sup>35</sup>. Déchirure, contradiction interne, symbolisée, « mise en scène » dans *Repérages...* par les deux protagonistes, le cinéaste lui-même et Don Andréa, homme de foi, placés au moins à trois reprises en situation de dialogue.

La scissure se montre aussi très concrète entre ce que le cinéaste marxiste (et non croyant) s'est encore une fois « figuré » (via son savoir, ses lectures) et cette réalité impalpable, fuyante, dont il fait l'apprentissage et où apparaît une diachronie entre l'événement de la vie du Christ et la situation historique actuelle (le « réel » de 1963) des terres que celui-ci a jadis foulé. Car dans ce titre, *Repérages en Palestine*, c'est de bien de Palestine ancienne qu'il s'agissait. Il s'insère de fait un problème de taille : celui du Temps, le Temps s'est écoulé, propre de l'Histoire et de l'évolution. Ces terres pour lui originellement « pétries de mythe<sup>36</sup> » sont désormais encloses dans une réalité presque uniquement industrielle<sup>37</sup> et « moderne ». Ainsi le monde biblique archaïque est-il désespérément introuvable – même si, au tout début du film (ce sont les premières images), alors que Pasolini est en Galilée, près de Tel-Aviv, il y a cette belle scène à la Dovjenko ou à la Eisenstein, d'un vieux fermier arabe brassant, sous le soleil, le grain avec une fourche. Est-ce d'ailleurs le grain ou la poussière de la terre environnante qui s'envole ainsi ? Pour lui, à ce moment, cette image,

contient des éléments parfaits pour dépeindre « une parabole évangélique ». Le geste du paysan viendrait tout droit des temps archaïques, et donc bibliques. Rien n'aurait donc changé depuis ces temps ? Telle est la « fiction » proposée d'emblée. Mais cet énoncé se trouve vite démenti.

### Cinéma comme instrument de recherche

Le cinéma se fait ici instrument de recherche face à la « cacophonie visuelle de l'univers<sup>38</sup> ». D'où le terme d'*Appunti*, « carnets de notes visuelles », ou encore « carnet de notes ou de scénarisation en cours<sup>39</sup> », qualifiant cette petite dizaine (treize en fait) de documentaires-fictions ou documentaires empreints ou non de fiction, tournés par le cinéaste. Ici, dans *Repérages...*, c'est bizarrement la recherche d'une réalité contemporaine (un « copeau de présent » selon Roland Barthes<sup>40</sup>) susceptible de s'inscrire dans une (pseudo-)réalité historique qui s'avère de plus en plus nettement et irrémédiablement perdue, à cause des « diverses aliénations du temps<sup>41</sup> » apparues en Terre Sainte. La contamination des lieux par une modernité trop apparente s'inscrit d'autant plus lors du voyage vers Nazareth, par la présence d'usines et de petites maisons blanches qu'habitent des ouvriers. Du reste, remarque Pasolini, ces maisons israéliennes ne divergent pas beaucoup de ce que l'on trouve en Suisse. Avant cela, les alentours du Mont des Béatitudes (lieu du Sermon sur la Montagne, situé non loin du lac de Tibériade), tout encombré de poteaux télégraphiques, commencent à faire naître en Pasolini les soupçons de non-adéquation de son projet avec la réalité ambiante. Or il avait pensé, avant de la voir, que cette petite montagne serait « un des moments les plus fabuleux » de son film à venir. Arrivé aux rives du lac de Tibériade (où le Christ a marché sur l'eau), la chaleur et l'aridité de son abord désertique le frappe et lui instille la sensation « d'une grande modestie, d'une grande petitesse, d'une grande humilité ». Quant au Mont Thabor, au sud de la Galilée, lieu de la Transfiguration de Jésus, devant être à l'origine « suprême vision », il inspire les mêmes sentiments : petitesse, pauvreté, humilité.

Tel un contrepoint à cette « petite » et dans la recherche d'une conjuration de celle-ci, s'élève très souvent dans toutes ces scènes de *Repérages...* des passages de *La Passion selon saint Matthieu* de Bach – *Passion* déjà présente dans *Accatone* (1961)<sup>42</sup> et qui apparaît bien sûr à certains moments dans *L'Évangile...*

C'est maintenant au tour de la ville de Capharnaüm, sur la rive nord-ouest du lac de Tibériade, augurée d'abord en « plaisante surprise », d'offrir un aspect si moderne que toute scénographie est impossible. Impossible en effet de tourner des scènes sans « toile de fond » : ce décor biblique que Pasolini espérait avoir en venant là. Cette constatation, empreinte d'une certaine naïveté (pourquoi le réel ne correspond-t-il pas à ce qu'on s'était figuré ? Pourquoi ce là-bas serait-il en tous points semblable ou même similaire à mon *ici* ?), bouleverse le cinéaste qui se sent « intimidé » face à son projet. Néanmoins, il voudrait écrire quelques vers sur cette ville. Il s'ouvre de son désarroi à Don Andréa en le questionnant avec un micro, sous des branches d'arbres. Même découragé, le cinéaste ne semble pas s'empêcher de mettre en scène. Cette « mise en scène » est en fait une illusion, car dans *Repérages...* il n'est pas maître de ses images<sup>43</sup>. En effet, c'est plutôt à la demande de l'opérateur Aldo Pennelli qui l'accompagne dans ce voyage – opérateur plutôt « classique » payé par la production –, que s'ordonnent les discussions entre Don Andréa et le cinéaste.

Selon les propres dires de Pasolini, aucune image ni « mise en scène » de *Repérages...* ne lui est due, car c'est l'opérateur qui a réalisé toutes les images. Néanmoins, s'inscrit dans ce film une impression de fiction, de journal intime, en tout de document privé. Il y a ainsi deux films : celui que l'on voit et celui « rêvé », là-aussi « film à faire » – un second film se déroulant parallèlement au premier et s'inscrivant insensiblement sous le commentaire du cinéaste. L'idée de dichotomie entre documentaire et « film non fait » ou « film à faire » enfin réalisé (*L'Évangile...* donc) est en quelque sorte présente là-aussi. De surcroît, il se produit une réappropriation-révélation des images par la

parole<sup>44</sup> – cette « fonction presque magique de la parole<sup>45</sup> » due au commentaire, lequel « construit » le film, le muant graduellement de documentaire en fiction pasolinienne.

À Capharnaüm, Pasolini demande à Don Andrea si historiquement la réalité était ainsi constituée de telles « petites choses, dérisoires, sans scénographie précise », et autant « consommées par le soleil ». Le théologien répond, se faisant presque le double du créateur, car il lui donne déjà la solution : il faut condenser, s'imprégner de l'esprit de cette situation, la revivre et à partir de là, la re-construire, la ré-inventer, en faire « une adaptation » peut-être en un autre endroit, en un autre espace, selon son désir et son imagination, pour le re-crée, et cela deviendra complètement nouveau.

Cela engendre peut-être déjà l'idée de ces « formes visuelles de l'absolu<sup>46</sup> », ou plutôt de ce « magma stylistique<sup>47</sup> » dont Pasolini parlera plus tard dans un entretien en 1965 avec les *Cahiers du cinéma*, à propos de *L'Évangile...* Il introduit également dans cet entretien au *Cahiers* l'idée d'un nouveau cinéma : le *cinéma de poésie*<sup>48</sup>, qu'il oppose au « cinéma de prose » ou « cinéma de récit », cette « langue de la prose » cinématographique ressortant en quelque sorte du naturalisme que Pasolini réprovoque. « [...] je déteste en art tout ce qui se rapproche du naturalisme<sup>49</sup>. » Cette langue de prose « met en relief et porte jusqu'à l'obsession la vocation – et la limite – naturaliste propre au cinéma. Il y a là un naturalisme fatal, inaliénable, dirais-je, dans la mécanique du cinéma<sup>50</sup> ». Tandis que le cinéma « prosaïque » n'offre pour lui que des « moments sémantiques », le nouveau cinéma, cinéma de poésie, loin du naturalisme et aussi du néo-réalisme<sup>51</sup>, comporte une prévalence de « moments technico-formels », et vise, lui, à la destruction du récit<sup>52</sup>.

### **Cinéma de poésie, magma stylistique et discours indirect libre**

C'est au premier Festival du « nouveau cinéma » de Pesaro (la « Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro »), au printemps 1965 (Festival de Pesaro 1), au cours d'un exposé inaugural des journées d'études sur le jeune cinéma et sa critique (journées auxquelles participent

aussi Roland Barthes et les inventeurs de la sémiologie au cinéma : Umberto Eco et Christian Metz<sup>53</sup>), que le cinéaste prône pour la première fois cette notion empirique d'un « cinéma de poésie »<sup>54</sup>. Soit un cinéma bâtissant des « poésies cinématographiques, et non plus des récits cinématographiques<sup>55</sup> ». Dans *Pasolini, portrait du poète en cinéaste* (1995) d'Hervé Joubert-Laurencin, est rappelée la controverse qui éclate entre Metz et Pasolini, tous deux voyant le cinéma comme langage nouveau, mais dans des approches différentes<sup>56</sup>. Au festival de Pesaro 1, le conflit les opposant – conflit auquel il faut ajouter celui avec Eco qui taxera, en 1967, Pasolini d'une « singulière ingénuité sémiologique<sup>57</sup> » –, tournait autour de la question de la représentation et du réel. Dans sa déclaration à ce festival, Pasolini répondait directement à deux propositions de Metz. L'une datant de 1964<sup>58</sup> où, dans la revue *Communications*, celui-ci posait la question de savoir si le cinéma était langue ou langage ; l'autre, en 1965, dans les *Cahiers du cinéma* où le cinéma était alors défini par lui comme « impression de la réalité<sup>59</sup> ». Alors que le cinéaste italien voit, lui, le cinéma comme réalité tout court ; affirmant ainsi en même temps la nature idéologique d'un « cinéma de poésie » (*cinema di poesia*).

Bousculant toutes les façons de penser et de voir le cinéma, Pasolini, en dehors même du champ expérimental, a été un des premiers à montrer images « tremblées », décadées, près du corps et « moments de vérité » dès son premier film *Accatone*. Le cinéaste, qui a réalisé en 1964 le documentaire fait d'interviews et de commentaires *Comizi d'amore (Enquête sur la sexualité, N&B)*<sup>60</sup>, a toujours essayé de repenser le sens authentique de la vie et, partant, du cinéma, toutefois sur un autre front esthétique-politique que Jean-Luc Godard.

Très vite, Pasolini défend ce point de vue absolument révolutionnaire sur l'image : « Exprimer la réalité par la réalité<sup>61</sup> ». *L'Enquête...* renvoie de fait à la dimension physique, corporelle de la réalité. Selon lui, *L'Évangile...* appartient déjà à ce courant.

Une autre notion fondamentale employée par Pasolini dans son cinéma, cinéma-écriture

pourrait-on dire, est celle du « discours indirect libre » ou « style indirect libre », ou encore « discours libre indirect », qui participe à la confection du « magma stylistique » dont il se réclame. C'est dans ce même entretien avec les *Cahiers du cinéma* en 1965 que Pasolini introduit les notions de « subjective indirecte libre » et de « discours indirect libre ». À propos de *L'Évangile...*, il déclare :

*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.

Il ajoute :

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 ». [...] pour pouvoir raconter *L'Évangile*, j'ai dû me plonger dans l'âme de quelqu'un qui croit. Là est le discours libre indirect : d'une part le récit est vu par mes propres yeux, de l'autre il est vu par les yeux d'un croyant<sup>62</sup>.

Dans un roman, la technique du discours libre indirect consiste à rapporter des paroles prononcées par tel ou tel personnage, en sous-entendus. Ces propos, insérés dans ceux du narrateur s'intègrent alors au récit de façon naturelle. Le cinéaste donne comme exemple la façon dont il transcrit les paroles de l'un des personnages principaux, Ricetto, dans son roman *Ragazzi di vita (Les Ragazzi, 1955)*, premier de ses romans à être publié.

C'est vrai que parfois je dis : « Ricetto dit » suivi de l'injure que dit Ricetto. D'autres fois, plutôt que ce discours direct je pense par l'entremise de Ricetto. Ce qui implique une contamination linguistique ;

c'est à moi d'écrire ses pensées dans sa langue. Cette contamination linguistique est devenue une affaire de style [...] dans le discours libre indirect, le naturalisme disparaît complètement en faveur de ce *pastiche* linguistique de la contamination<sup>63</sup>.

En ce qui concerne le cinéma, il y a discours indirect libre « *si le cinéaste peut montrer la réalité en fondant son regard dans celui d'un de ses personnages*<sup>64</sup> ».

La grande difficulté du *Vangelo* était précisément de ne pas démolir le récit de Matthieu, de le maintenir debout, coûte que coûte. Cela m'a entre autres obligé à réaliser le très difficile équilibre entre mon propre point de vue et celui du croyant — entre deux récits. [...]

Pasolini de préciser :

En revanche, la destruction que j'ai faite est évidente : elle porte sur toute une iconographie petite bourgeoise et commerciale en somme. J'ai tout fait pour sauvegarder et récupérer la réalité même du récit de Mathieu, et cela aussi dans un but polémique : contre un certain marxisme et une certaine laïcité fanatiques. J'ai voulu comprendre jusqu'au bout, jusqu'à voir à travers les yeux croyants, une réalité de type religieux<sup>65</sup>.

De là découle un mélange de styles, donc un *magma stylistique*. Ainsi, « *Pasolini qualifie son écriture, d' "écriture magmatique" "issue du mélange des styles"*<sup>66</sup> ». L'exemple le plus parlant est le surgissement du dernier chœur de *La Passion selon Saint Matthieu* au moment de la rixe d'Accatone entre Vittorio Cataldi (Accatone<sup>67</sup>) et son beau-frère. Ni maniériste ni « snob », comme des commentateurs ont pu le dire, la musique prend alors une fonction didactique. Elle fait comprendre qu'on n'est pas « *en face d'une bagarre de style néo-réaliste, folklorique, mais en face d'une lutte épique qui débouche sur le sacré, le "religieux"*<sup>68</sup> ». Cette forme contrapuntique ou de « *contamination entre le sacré de la musique et le profane de la borgata*<sup>69</sup> » a avant tout une

[...] fonction esthétique. Il se produit une sorte de contamination entre la laideur, la violence de la situation, et le sublime musical. C'est l'amalgame (le *magma*) du sublime et du comique dont parle Auerbach<sup>70</sup>.

L'idée du magma, fusion harmonieuse du sublime et du quotidien utilisé comme dispositif visuel chez Pasolini, provient en effet du critique littéraire et philologue allemand Erich Auerbach (1892-1957) qui, le premier, parle d'« *écriture magmatique* », c'est-à-dire d'« *une écriture issue du mélange des styles*<sup>71</sup> ». Pasolini a été un lecteur attentif d'Auerbach, particulièrement de *Mimesis* (1946<sup>72</sup>), et il le désigne comme étant un de ses maîtres. À propos de ce magma stylistique, le cinéaste ajoute :

C'est l'utilisation de ce discours libre indirect qui est cause de la contamination stylistique, du magma en question<sup>73</sup>.

Toujours sur cette idée de magma stylistique, Pasolini précise :

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<sup>74</sup>.

<sup>1</sup> Cet article (suivi dans ce même numéro de *Repérages II*) n'est que l'ébauche d'un livre à venir sur Pasolini. Un livre qui prendra en compte aussi bien les étapes clés de la vie du cinéaste, que ses romans et poésies, ses divers textes théoriques et polémiques voire sa peinture, comme lieux de fondations de thèmes décidant de son œuvre cinématographique à venir. Les films quant à eux seront explorés pour leur contenu même, mais on y décelera toujours les traces de son autre production ainsi que sa théorie manifeste démontrée par la mise en images d'une esthétique propre et complètement nouvelle suivant sans faille un processus extrêmement pensé et construit depuis le début.

<sup>2</sup> Après *La Rabbia* (*La Rage*, 1963) et *Comizi d'Amore* (*Enquête sur la sexualité*, 1964). Le terme d'*Appunti* plus exactement de « cycle des *Appunti* » est dû au réalisateur Jean-Claude Biette (également écrivain et assistant de Pasolini), qui emploie ce terme dans la revue *Trafic* en une note introductive d'un texte

de Pasolini sur le Tiers-Monde. Pier Paolo Pasolini, *Notes pour un poème sur le tiers-monde*, *Trafic*, 3, 1992, p. 97-102.

<sup>3</sup> « *On a dit que j'avais trois idoles : le Christ, Marx et Freud ; ce n'est qu'une formule. En réalité, ma seule idole est la Réalité. Si j'ai choisi d'être cinéaste en même temps qu'écrivain, c'est dû au fait que, plutôt qu'exprimer cette Réalité à travers ces symboles qui ne sont que des mots, j'ai préféré le cinéma comme moyen d'expression : exprimer la Réalité à travers la Réalité !* » Pier Paolo Pasolini, dossier de presse de *Théorème*, 1968.

<sup>4</sup> Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, Paris, La manufacture, « Qui êtes-vous ? Arts, 23 » 1987, p. 170.

<sup>5</sup> Jacopo Rasmi, « Les "appunti" de Pasolini, ou la poésie de l'inachevé », cycle « Pasolini, Pasoliniennes, Pasoliniens ! » organisé par la Cinéma-thèque du documentaire à la Bibliothèque publique d'information (Bpi) du Centre Pompidou, avril 2021. <https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/les-appunti-de-pasolini-ou-la-poesie-de-linacheve>

<sup>6</sup> Selon la classification d'Hervé Joubert-Laurencin, il y en aurait treize (certains restés à l'état de projets) plus deux autres finalisés, mais non tournés. Cf. Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant. Pasolini, poète et cinéaste*, Paris, Macula, 2022, p. 513-514.

<sup>7</sup> Il s'agit du premier Chorus intitulé *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* (*Venez, mes filles, aidez-moi à me lamenter*).

<sup>8</sup> Pasolini triche un peu, car il sait, dès le départ, qu'il ne trouvera rien en Palestine. En fait il a déjà pris sa décision de tourner en Italie, avant même ce voyage, qui n'a donc « *constitué qu'une vérification, et, aussi, bien sûr une imprégnation* ». Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, op. cit., p. 476. À cet égard, *Repérages...* devient une sorte de fiction documentée.

<sup>9</sup> Une « *poétique de l'inachèvement* » retrouvée dans le *non finito* dans l'histoire de l'art. Le livre posthume du cinéaste *Pétrole* (1992), est ainsi « *un presque-roman pensé dès le début comme un carnet de notes inachevable* ». Jacopo Rasmi, « Les "appunti" de Pasolini, ou la poésie de l'inachevé », op. cit.

<sup>10</sup> Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », In *Pier Paolo Pasolini. 1. Le mythe et le sacré, Études cinématographiques*, 109-111, 1976, p. 33. Le style cinématographique de Pasolini « *se compose d'éléments, de matériaux empruntés à divers secteurs de la culture ; emprunts aux dialectes, poésies populaires ou classiques, références à l'art pictural, architectural..., aux sciences humaines...* » Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*,

op. cit., p. 143.

<sup>11</sup> Jacopo Rasmi, « Les "appunti" de Pasolini, ou la poésie de l'inachevé », op. cit.

<sup>12</sup> Dans le générique en couleur de *La Ricotta*, apparaît une grande table, à l'extérieur – des jeunes gens dansent devant sur un de rock –, offrant une nature morte à la Caravage avec « *couffins renversés, fruits à profusion, grappes de raisins, verres et carafes de vin, tissus tombant en plis, etc.* » Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, op. cit., p. 435. On la revoit à plusieurs reprises dans le film. Par ailleurs l'inspiration du Caravage et de certains de ses tableaux à éclairage oblique se retrouve par exemple dans *L'Évangile...*, mais aussi dans *Mamma Roma*.

<sup>13</sup> Remarquons à propos du Vinci, deux citations par Pasolini de la peinture murale *L'Ultima Cena* (*La Cène*, 1495-1498). Une dans *Mamma Roma* (1962) au tout début avec la scène de mariage dans un restaurant avec Anna Magnani et Franco Citti. On voit aussi derrière la grande table une grande arcade fermée derrière au milieu du mur qui semble répondre à la grande arcade ouverte de *La Cène*, flanquée de deux autres aux ouvertures plus petites. Il semble y avoir une autre évocation (plus « discrète » sans personnages avec une table recouverte de victuailles à la Caravage) dans les reliefs d'un banquet de *La Ricotta* (1963) aux pieds des trois croix. Ces « citations » ont lieu après la parodie de la même Cène de Luis Buñuel dans son banquet des gueux de *Viridiana* (1961)

<sup>14</sup> Dans *Mamma Roma*, on a souvent dit que le fameux plan du corps d'Ettore, le fils d'Anna Magnani, étendu sur son lit de force dans la morgue d'une prison romaine, figurait explicitement avec une grande précision le *Christ mort* (vu en raccourci perspectif) de Mantegna. « *Quatre travellings avant et arrière successifs, filmés à la "dolly", parcourent le corps cadré d'une manière symétrique pour souligner la référence picturale, et semblent, eux aussi, le soumettre à la torture.* » Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini – Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 191. Cependant Pasolini critique fortement lui-même cette interprétation un peu hâtive et voit en elle « *la pire vulgarisation journalistique* ». Car lui a voulu se situer entre Masaccio et Le Caravage. Pier Paolo Pasolini, « *Sfogo per Mamma Roma* », *Vie nuove*, 4 octobre 1962. Cf. aussi Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, op. cit., p. 462. Laurencin donne une longue citation des explications très claires à ce sujet du cinéaste.

<sup>15</sup> Dans *Che cosa sonon le nuvole ?* (*Qu'est-ce que les nuages ?*, 1967), le générique montre des affiches faites de reproductions de « *plusieurs tableaux de Velasquez, à-demi déchirés, [qui] claquent au vent sur la palissade minables d'un théâtre de pauvres et*

sont orgueilleusement barrés de bandeaux qui annoncent les prochains films de Pier Paolo Pasolini » *Id.*, p. 464. Le titre *Che cosa sonon le nuvole ?* ainsi que le nom du réalisateur (Pier Paolo Pasolini) sont apposés sur le tableau des *Ménines*.

<sup>16</sup> Sergio Toffetti, « Poésie en forme de clan. Le cinéma de Pier Paolo Pasolini », In *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*, Paris, Cinémathèque française-Musée du cinéma, p. 165-166. Mais Pasolini s'intéresse aussi à des contemporains, tels les futuristes Carlo Carrà, Giorgio Morandi. Au cours de ses études de lettres et d'histoire de l'art, le cinéaste a suivi les cours de l'historien de l'art Roberto Longhi à la faculté des Lettres de l'Université de Bologne. Là il prépare en 1942 une maîtrise sur la peinture italienne du XX<sup>ème</sup> siècle avec Longhi ; abandonnée pour une autre sur le poète Giovanni Pascoli, (diplôme qu'il obtient le 26 novembre 1945).

<sup>17</sup> Joël Magny, « II. Une liturgie du néant et de l'horreur », In *Pier Paolo Pasolini. 2. Un "cinéma de poésie", Études cinématographiques*, n° 112-114, 1977, p. 189.

<sup>18</sup> Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>19</sup> Joël Magny, « II. Une liturgie du néant et de l'horreur », *op. cit.*, p. 189.

<sup>20</sup> Le film décrit en effet « la puissance du désir parricide et du désir incestueux, et par conséquent le caractère tragique de "l'obligation de connaître", c'est-à-dire du pacte social qui institue les tabous. » Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, 2007, p. 21.

<sup>21</sup> Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>22</sup> Chantal Colomb, *La question existentielle ou la perte du sentiment du sacré dans Teorema et Porcile de Pier Paolo Pasolini*, Master de Littérature, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2021, p. 12. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03578731/document>

<sup>23</sup> Marielle Macé, « Pasolini, sainteté du style », *Études*, 417(9), 2012, p. 224.

<sup>24</sup> Joël Magny, « II. Une liturgie du néant et de l'horreur », *op. cit.*, p. 189.

<sup>25</sup> Même si apparaissent, « en épigraphe ou en appendice », des citations de tirées de la Bible (*L'Exode*, *La Génèse*, *Le Livre de Jérémie*) et si « les noms des personnages procèdent d'une onomastique apostolique : Pietro, Paolo... » Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>26</sup> Il s'oppose en cela à « la libido réprimée d'un christianisme qui associe péché et acte sexuel. » *Id.*, p. 230.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 220.

<sup>28</sup> Face au Jourdain, il évoque ses « frères » italiens, peintres qui peignirent le baptême du Christ, tels Pollaiuolo et d'autres.

<sup>29</sup> Au-delà de la sacralité attendue dans les lieux saints, Pasolini croit en effet à une « sacralité du réel, une sacralité éclatante mais aussi destructrice manifeste dans sa poésie, son cinéma et ses premiers romans ». Marielle Macé, « Pasolini, sainteté du style », *op. cit.*, p. 227.

<sup>30</sup> Pier Paolo Pasolini, « Un peu de fièvre » (*Il Tempo* 1973), in *Écrits corsaires*, tr. fr. Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, « Champs Contre Champs », 1976.

<sup>31</sup> Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>32</sup> Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », *op. cit.*, p. 38.

<sup>33</sup> *Id.*, p. 33.

<sup>34</sup> Karl Jaspers, *Initiation à la méthode philosophique*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1968, p. 116.

<sup>35</sup> Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », *op. cit.*, p. 32. Malgré sa « critique de la religion fondée sur le marxisme et la psychanalyse ». *Ibid.*

<sup>36</sup> *Id.*, p. 35.

<sup>37</sup> Comme Pasolini dénonce une industrialisation du cinéma ayant fait de celui-ci « une langue de prose, narrative », là où il cherche la renaissance d'« un cinéma de poésie ». Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, trad ; fr. Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, « Traces », 1976, p. 204. L'édition française est incomplète par rapport l'italienne d'origine.

<sup>38</sup> Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>39</sup> Jacopo Rasmi, « Les "appunti" de Pasolini, ou la poésie de l'inachevé », *op. cit.* En littérature par exemple, toute « note résulte ainsi irréductible au texte narratif ou au discours explicatif dont elle est le préambule potentiel. ». *Ibid.*

<sup>40</sup> « [...] capturer une sorte de copeau du présent, tel qu'il saute à l'observation et à la conscience [...], ce que je veux noter, ce que je voudrais noter, ce sont, comme on dit dans le langage de presse, Copeau ? Oui : mes scoops personnels et intérieurs (scoop : pelle, écope, action d'enlever avec une pelle, rafler, coup de filet, et donc en langage de presse : primeur sensationnelle, la nouvelle que le journaliste avisé rafler). Mes notations, ce seraient les (très petites) nouvelles qui me sont, à moi, sensationnelles et que je veux "rafler" à même la vie. » Roland Barthes, *La préparation du roman I et II : notes de cours et de séminaires au Collège de France : 1978-1979 et 1979-1980*, texte établi, annoté et présenté

par Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003, p. 137 ; reprint *La préparation du roman : cours au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, texte annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2015.

<sup>41</sup> Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », *op. cit.*, p. 36.

<sup>42</sup> Un extrait du dernier chœur (68) intitulé *Wir setzen uns mit Tränen nieder* (*Nous nous asseyons avec des larmes*) de *La passion...* se fait entendre, au moment où, dans une rue, Vittorio, dit « Accatone » (Franco Citti) se jette sur un homme (son beau-frère) et que d'autres tentent de les séparer, puis les laissent se battre sur le sol en un corps à corps inextricable, avant de les séparer à nouveau. Finalement Citti reste un moment sur le sol, puis se relève, tandis que des garçons entraînent fermement l'autre. Citti reste seul. Dans *Accatone, La Passion...* accompagne « la plupart des scènes violentes, et surtout la marche du protagoniste vers la mort » Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 191. À noter que *La Passion...* de Bach commence par la déploration et finit dans les larmes.

<sup>43</sup> Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, *op. cit.*, p. 547.

<sup>44</sup> Rappelons aussi que la tradition du cinéma italien veut que les voix des personnages soient traitées en post-synchronisation.

<sup>45</sup> Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>46</sup> Pier Paolo Pasolini, « Un Cinéma de poésie », entretien avec Yvonne Baby, *Le Monde*, 12-13, octobre 1969 ; Pier Paolo Pasolini « 8. Le cinéma de poésie (1966) », in *L'expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 135-155.

<sup>47</sup> « Le cinéma selon Pasolini. Entretien avec Pier Paolo Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *Cahiers du cinéma*, n° 169, août 1965, p. 25 ; reprint « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *Cahiers du cinéma*, hors-série, « Pasolini cinéaste », 1981, p. 40.

<sup>48</sup> Pier Paolo Pasolini, « Le cinéma de poésie », trad. fr. Jacques Bontemps et Marianne di Vettimo, *Cahiers du cinéma*, 171, 1965, p. 55-64.

<sup>49</sup> Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>50</sup> « Le cinéma selon Pasolini. », *op. cit.*, p.22 ; « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *op. cit.*, p. 15.

<sup>51</sup> « Le néo-réalisme, pour imiter la vie, se sert de plans longs, de séquences cherchant à reproduire le rythme de la vie quotidienne, réelle... Pour ma part, je m'efforce de tout reconstruire, de ne pas reproduire naturellement ce qui se passe dans la vie. J'use du champ-contre champ pour éviter précisément le

*récit long.* » Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>52</sup> « Le cinéma selon Pasolini », *op. cit.*, p. 25 ; « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *op. cit.*, p. 42.

<sup>53</sup> Tous quatre d'ailleurs sont critiqués par Godard sur leur position esthétique face au cinéma. Metz et Eco instituant un véritable paradigme scientifique sur la sémiologie du cinéma pendant au moins trois ou quatre décennies.

<sup>54</sup> Cette théorie d'un « cinéma de poésie » (*Poetichnoe kino*) est énoncée plus tôt par le théoricien majeur de la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle Viktor Chklovski, un des formalistes russes au départ très influencé par les courants artistiques futuristes. Selon Chklovski, dans « le "cinéma de poésie", il y a plus d'éléments formels que d'éléments de sens ». Nikol Dziub, « Le "cinéma de poésie", ou l'identité du poétique et du politique », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, « Un je-ne-sais-quoi de "poétique" : l'idée de poésie hors du champ littéraire », 2017, <https://www.fabula.org/lht/18/dziub.html#ftn13> Cf. aussi Viktor Chklovski « Poésie et prose au cinéma », in François Albera (dir.), *Les formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, introduit et commenté par François Albéra, trad. fr. Valérie Posener, Régis Gayraud et Jean-Charles Peuch, Paris, Nathan, « Fac. Série Cinéma », 1996, p. 139-142.

<sup>55</sup> « Le cinéma selon Pasolini », *Cahiers du cinéma*, n° 169, août 1965, p. 24.

<sup>56</sup> Metz revient sur le texte de Pasolini dans le tome 1 de ses *Essais sur la signification au cinéma* au chapitre intitulé « Le Cinéma moderne et la narrativité ». Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, t. 1*, Paris, Klincksieck, « Esthétique, 3 », 1968.

<sup>57</sup> Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Minuit, « Critique », 1985, p. 42. Gilles Deleuze défend le point de vue de Pasolini : « C'est le destin de la ruse, de paraître trop naïve à des naïfs trop savants. ». *Ibid.* Eco persiste en cette opinion dans *La structure absente* à propos de l'un des chapitres de *L'expérience hérétique* : « La langue écrite de l'action » (1966) où il dénonce « la confusion entre signifié et référent » et rappelle à Pasolini qu'avec le cinéma « nous sommes dans le cercle déterminant des codes, et le film ne nous apparaît plus comme le rendu miraculeux de la réalité, mais comme un langage qui parle un autre langage préexistant, tous deux en interaction avec leurs systèmes de conventions ». Umberto Eco, *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, trad. fr. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972, p. 224. Voir aussi Patrick Werly,

« Penser un “cinéma de poésie” à partir de Pasolini et de Bonnefoy », in *Littérature comparée et correspondance des arts*, Michèle Finck et Yves-Michel Ergal (dir.), Strasbourg, PU de Strasbourg, « Configurations littéraires ». <https://books.openedition.org/pus/3212?lang=fr#ftn4>

<sup>58</sup> Christian Metz, « le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, 4, 1964, p. 52-90.

<sup>59</sup> Christian Metz, « À propos de l'impression de la réalité au cinéma », *Cahiers du cinéma*, 166-167, 1965, p. 75-82.

<sup>60</sup> Deuxième des *Appunti* selon Laurencin.

<sup>61</sup> Ou exprimer « la réalité à travers la réalité ». Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Belfond, 1981, p. 120. Dans *Le sentiment de l'histoire*, Pasolini exprime le fait face à son interlocuteur Carlo Lizzani, que le cinéma ne peut, par nature, représenter le passé, mais il « représente la réalité à travers la réalité, un homme à travers un homme ; un objet à travers un objet. [...] Donc, si dans un film je veux te représenter, toi, Carlo Lizzani, je te représente à travers toi-même ; si ensuite je veux te représenter à travers un acteur “qui t'interprète”, je peux peut-être te trahir toi, mais non pas l'esprit de l'époque que nous vivons en commun, moi, toi, l'acteur [...] » Pier Paolo Pasolini, *Il sentimento della storia*, in *Cinema nuovo, maggio-giugno*, 19<sup>ème</sup> année, 205, Mai-Juin 1970, p. 172-173 ; reprint *Le sentiment de l'histoire*, trad. fr. de Hervé Joubert-Laurencin, *Traffic*, 73, 2010, p. 131.

<sup>62</sup> « Le cinéma selon Pasolini », *op. cit.*, p. 25 ; « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *op. cit.*, p. 40.

<sup>63</sup> Pier Paolo Pasolini, *L'Inédit de New York*, Entretien avec Giuseppe Cardillo, présenté par Luigi Fontanella, trad. fr. Anne Bourguignon, Paris, Arléa, p. 62.

<sup>64</sup> Patrick Werly, « Penser un “cinéma de poésie” à partir de Pasolini et de Bonnefoy », *op. cit.* « Il s'agit

tout simplement de l'immersion de l'auteur dans l'âme de son personnage et de l'adoption non seulement de la psychologie de ce dernier mais aussi de sa langue. » Pier Paolo Pasolini, *L'expérience héritée*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>65</sup> « Le cinéma selon Pasolini. », *op. cit.*, p. 76 ; reprint « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *Cahiers du cinéma, hors-série*, « Pasolini cinéaste », 1981, p. 42.

<sup>66</sup> Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>67</sup> Littéralement « mendiant ».

<sup>68</sup> Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>69</sup> Melinda Toen, *Le sentiment de l'histoire dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini : une poétique en prise avec le temps*, Thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne, 2012, p. 51.

<sup>70</sup> Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 140. À noter que Victor Hugo tient le même genre de propos rapprochement grotesque/sublime dans sa Préface de *Cromwell* servant d'introduction, comme son nom l'indique, à sa pièce *Cromwell* (1827).

<sup>71</sup> *Id.*, p. 141.

<sup>72</sup> Erich Auerbach, *Mimesis : Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen, A. Francke, 1946 ; Erich Auerbach, *Mimésis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. fr. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.

<sup>73</sup> « Le cinéma selon Pasolini », *op. cit.*, p. 25 ; « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *op. cit.*, p. 40.

<sup>74</sup> Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 143.

## ZEITGEIST<sup>1</sup> Virgile Abela



Fig.1. ZEITGEIST#1. Harpe-planche à 5 cordes, Calanque de la Redonne, 2020.