

Repérages II (Pier Paolo Pasolini)

Louis-José Lestocart

Dans *Repérages en Palestine*, loin de la « contemplation mystique du monde¹ » que Pasolini vise et contient, la modernité de cette Palestine s'accroît, comme s'accroît au fil de sa vie son « dégoût pour le présent », aliéné, selon lui, « par les valeurs de la consommation² » ; sentiment qui s'inscrit comme parangon de la création des films à venir jusqu'à *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò ou les 120 Journées de Sodome*, 1975). Pour Pasolini, la « fièvre de la consommation est une fièvre d'existence qui répond à un ordre non énoncé³ ». Cette société de consommation décidant d'un « hédonisme de masse » et instiguant une vraie « révolution anthropologique », si vive en Italie et dans le monde, pourfendue en ses films et ses écrits jusqu'à la fin, figure « le totalitarisme le plus terrible qui soit, puisque par sa fausse permissivité, elle exerce un asservissement absolu⁴ ».

C'est encore cet « hédonisme de masse » libéral qu'il voit s'imposer sur les bords du lac de Tibériade, avec son paysage désertique devenu très touristique (hors-bords, ski nautique, baignades...). Et il ajoute que s'il décide néanmoins de tourner sur place, il aura beaucoup de peine à trouver des figurants. Car ces gens qui s'amusent, travaillent aussi, en ayant, selon lui, « un métier idéal ».

Ici, les lieux de la Révélation se sont changés en lieux de plaisance. Quant à l'autre rive du lac, son côté rude, abrupte, le heurte : il n'y retrouve rien de la douceur dépeinte parfois dans le *Nouveau Testament*. Plus loin, le fleuve Jourdain traversant toute la Palestine – là où saint Jean Baptiste annonce la venue de Jésus de Nazareth et où celui-ci se fera baptiser –, n'est qu'une pauvre, toute petite rivière. « Ce n'est en effet ni le Gange, ni le Nil », lui dit Don Andrea. Chez Pasolini, la déception, le deuil des images désirées, va néanmoins élaborer tout un travail d'écriture encore crypté, rythmé par la musique de Bach. Mais ce travail paraît-il déjà là ou ne viendra-t-il que plus tard ?

Comme les personnages de ses films, Pasolini semble parfois être dans « l'incapacité totale de se sentir en accord avec la nature⁵ », avec ce qui lui est donné : « [...] peut-être qu'il faudrait que j'avoue que je ne réussis pas à supporter la réalité vraie, en quelque sorte⁶. »

Dans *Les dernières paroles d'un impie* (1981), séries d'entretiens se déroulant de 1969 à 1975 avec le journaliste et écrivain Jean Duflot, il précise néanmoins sa position inspirée du *Traité d'histoire des Religions* (1949) de l'historien des religions et philosophe Mircea Eliade⁷ :

[...] la caractéristique des civilisations payannes, donc des civilisations sacrées, est de ne pas trouver la nature « naturelle »⁸.

« Le "réel" est un partenaire de danse farouche pour le cinéaste. Son rythme est souvent imprévisible⁹. » Contrairement par exemple à un artiste de *land-art*, qui s'approprie les lieux pour y « installer » sa création, son empreinte, Pasolini insensiblement les désinvestit et les vide de plus en plus de sens, ou du moins du sens qu'il espérait y trouver et qui, de toute façon, n'y est plus. Cette nature-là est, au reste, comme on l'a dit, trop investie par la modernité, mais elle l'est aussi par la situation politique et tout un cortège de contradictions socio-économiques qui en découlent.

À travers ce film-essai *Repérages...* – qui, sans être de lui, porte son empreinte –,

c'est de la possibilité perdue d'émerveillement devant la vie non domestiquée qu'il parle une fois de plus de cette magie essentielle et de ce qu'elle a d'inconciliable avec le chemin qu'a pris le monde¹⁰.

À un moment de *Repérages...*, Pasolini se trouve dans un kibboutz près du Jourdain, à la frontière avec la Jordanie, non loin de Capharnaüm, à l'endroit précis où se retirait le Christ

pour méditer et accomplir des miracles devant la foule. Arrive alors un retour à une réalité plus prégnante : dans la petite ville de Gâdara, toute proche, des *snipers* syriens postés dans les montagnes tirent de temps à autres sur les Israéliens.

Il y a ainsi sans cesse un jeu entre passé et présent, imaginaire et réalité. Un imaginaire nourri aux textes du *Nouveau Testament* ne trouvant décidément pas sa place. De plus, s'ancre très vite l'idée de points communs entre des paysages de pays pourtant lointains. Il reconnaît par exemple dans les montagnes israéliennes, celles qui entourent Crotona en Calabre, sur les rives de la mer Ionienne, et dans les oliviers le long d'une route, ceux des environs de Tarente et de Bari (Pouilles). Nostalgie ? Mal du pays ? Pas seulement, car de nouveau, sous ces rapprochements, la solution pointe son nez sans être encore réellement saisie : *il faut tourner ailleurs*.

En fait, Pasolini se livre avec le spectateur de *Repérages en Palestine* à un jeu un peu « pervers », car il a depuis longtemps, bien avant ce voyage, pris la décision de tourner dans le Sud de l'Italie, encore véritablement pauvre et archaïque.

Tout le film [*L'Évangile...*] a été tourné en Italie du Sud. Je l'avais décidé déjà avant d'aller en Palestine, ce que je n'ai fait que pour être en paix avec ma conscience. Je savais que je referais *L'Évangile par analogie*. L'Italie du Sud me permettait de faire la transposition du monde ancien dans le monde moderne, sans avoir à le reconstruire ni d'un point de vue archéologique ni d'un point de vue philologique. J'ai fait un grand tour dans le Sud, seul, en voiture, et j'ai choisi tous les décors naturels¹¹.

Quand dans *Repérages...* le cinéaste quitte la Galilée pour Nazareth – lieu de villégiature de Jésus avec ses parents pendant quelques années –, et traverse le territoire des Druzes, il y rencontre une petite fille issue du « sous-prolétariat arabe » au travail dans un champ, avec deux ânes. Fille et ânes lui semblent aussitôt issus de la Bible. Pour lui, immédiatement, les arabes deviennent les plus proches des temps

anciens et sont d'une authenticité archaïque. Plus en tout cas que la société israélienne, bien plus touchée, elle, par la modernité, la contemporanéité.

Il ressent soudain, en tenant des propos ethnologiques et historiques un peu naïfs (mais cette naïveté – feinte ? – fait partie de son « personnage »), une certaine émotion *créatrice* le persuadant que ces arabes peuvent incarner ceux qui reçoivent la prédication du Christ¹². Tandis que leurs habitats – petites maisons blanches se dressant entre des dédales de rues, très semblables à certains endroits des Pouilles, Massafra et à nouveau Bari –, pourraient figurer des lieux où se sont accomplis les miracles. Toutefois, à voir ces enfants druzes, arabes musulmans interrogés par le cinéaste et son équipe qui considèrent leurs visages « pré-Christiens » – « païens, indifférents, joyeux, sauvages », où éclatent réalité et vie –, cette prédication n'est décidément pas *passée*. Avis quasi-définitif soulignée par des gros plans – ayant pourtant fonction de sacralité, mais ici teintée de « désespoir¹³ ».

Souvent, chez Pasolini, et dès *Accatone*, cet « apparaître » – moment d'apparitions des visages et des corps dans l'espace – est « chargé d'une religiosité première, et égalé à l'éclat propre du peuple ». Ces « apparitions » sont pour lui « même des "hiérophanies", émanations du sacré¹⁴ ». Processus de transfiguration ou de sublimation ? La figure humaine revêt pour le cinéaste « cet éclat » qu'incarne le peuple, « un mélange de beauté, de charme et d'énergie¹⁵ », et cette intangible « capacité de rayonnement de l'humain¹⁶ ». Les êtres empreints de rayonnement montrent par eux-mêmes « un art de l'exposition¹⁷ ».

Mais là, soudain, trivialement, le problème pratique des figurants évoqué plus haut se repose. D'une part avec ces arabes se révélant loin du Christianisme, et d'autre part avec les Israéliens non disponibles de par leur travail. Pendant toute la scène on entend encore *La Passion selon saint Matthieu*.

En route vers le nord d'Israël, toujours pour Nazareth. Avec leur allure institutionnelle, leurs silos, leur replantation d'arbres, les zones colonisées par Israël où se sont implantés des

kibboutz accusent la présence d'une « absolue modernité » dans le paysage. Lors d'une trêve dans sa quête, Pasolini s'arrête au kibboutz de Baram, situé en Haute Galilée. Voulant connaître les problèmes des habitants, il parle avec eux des méthodes mises en œuvre pour l'éducation collective des enfants. Naissent des contradictions entre les mères, certaines se fiant à la collectivité, d'autres désirant les élever elles-mêmes. Puis il se fait expliquer ce que sont les kibboutz. Commentant ces images en voix *off* (on peut dès lors les imaginer devant lui sur la « moviola¹⁸ » de la table de montage – même si ce n'est pas lui qui a monté ce film), il se souvient de cette « journée mémorable » lui ayant fait écrire des vers. Pourtant ce monde israélien, système social et culturel dominant, décidément « trop organisé » le pousse derechef à aller vers le monde arabe coexistant, donc vers le territoire palestinien, ultime bastion resté archaïque, pastoral, sous-prolétaire, face à Israël, et ce monde arabe lui paraît en même temps aride, brulé, éclaté, misérable. Malgré tout, il s'évertue à retrouver dans ce monceau de « ruines » qu'est pour lui cet univers *sinistré* l'idée d'une Palestine plus ancienne. Il se souvient alors de discussions passées avec Don Andrea où celui-ci affirmait la proximité de ces villages avec ceux qu'avait fréquentés le Christ. Bien que l'homme d'église admît que les maisons de ce temps étaient sans doute plus « décorées », « colorées »¹⁹. Poursuivant le périple vers Nazareth, Pasolini croit reconnaître en ces habitants du premier village abordé aux pieds du Mont Tabor – gens en haillons, n'attendant rien –, des « candidats » possibles pour « un miracle ». Curieuse formule. Sans doute pense-t-il encore tourner son film ici (ou plutôt nous le fait-il croire). Pourtant, on sait bien que non. La quête des images d'une « authenticité première » se poursuit néanmoins. Pour résumer la situation, il s'agit de trouver dans ces territoires des villages, des places, des visages pouvant revêtir des consonances anciennes, afin de remplacer les villages, les places, les visages « actuels ». Pratiquer ainsi une sorte de « sauvetage du passé²⁰ » en lui donnant en quelque sorte une vie posthume, tel est son credo.

Mais la « nouvelle » Nazareth enfin atteinte, grande cité très moderne et capitaliste avec des gratte-ciels, ne saurait nullement dépeindre l'ancienne : elle s'avère inutilisable pour le film. Alors qu'il traque l'endroit qui pourrait exprimer une cité archaïque de façon à la fois philologique et poétique, s'inscrivent des plans divers : paysages plus ou moins désertiques, tours modernes lointaines sur des collines, cyprès, etc. Puis ce sont des groupes d'enfants dans des petites rues des quartiers ouvriers de Nazareth. Et toujours et encore des visages. Pasolini insiste sur les détails. En une démarche quasi-anthropologique, il s'attache aux styles de vêtements portés, tout en pensant aux costumes que pourraient avoir les acteurs du film. Mais tout ce qu'il observe ne pourra jamais restituer l'ancienne Nazareth. Il se dirige alors vers le sud, vers le désert, du côté de Beersheba (ou Be'er Sheva : Bersabée). Un temps, on croit que cette perspective du désert pourrait le séduire. N'est-ce pas cette image privilégiée « *du dehors* », ce « *lieu du pathos "barbare", primitif*²¹ » qu'on retrouve à la fois dans *L'Évangile...* mais aussi dans *Théorème*, *Cédipe roi*, *Médée* et *Porcherie* « *en tant qu'espace non socialisé ou non civilisé, [...] le lieu où doit se vivre la vérité origininaire de l'être* » ? Désert comme « *incarnation de l'absolu, espace mythique, hors du temps, hors de l'histoire*²² ». Sans doute est-il encore un peu tôt pour penser ainsi. Car ce désert, habité par des tribus bédouines, se révèle de plus en plus conquis, jour après jour, par les Israéliens. Là sont des tentes et autour, les enfants des bédouins. Les enfants reviennent souvent comme leitmotiv. On les retrouve d'ailleurs dans *L'Évangile selon saint Matthieu*. *Repérages en Palestine*, lui, s'attarde sur leurs visages « *doux, beaux, gais, mais un peu sombres, un peu tristes* », tâchant d'y percevoir une vérité intérieure : un « *secret spirituel des âmes*²³ » ? Croyant à la « sacralité du réel », Pasolini cherche de fait une « *puissance d'expressivité du réel*²⁴ ». Pour lui chaque point de ce réel, « *un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage* », est tel « *un engin [monde] où le sacré fût en imminence d'explosion*²⁵ ». Cette sacralité se loge

dans des visages, des corps ou des gestes qui ont la force de rayonner, c'est-à-dire dans une puissance formelle et une capacité d'éclat propres à la vie humaine²⁶.

Il « *s'agit pour lui, toujours, de saisir la vitalité désespérée de la vie, de la capter dans son immédiateté et sa complétude, dans sa spontanéité et ses contradictions*²⁷ ». Mais ici, vérité et sacralité *en puissance* ne cessent de se dérober. Tout ce « matériel » exposé reste caduque pour un film « rêvé » et conçu autrement. Et la constatation obsessionnelle vue *supra* – « *ces visages qui n'ont pas connu la prédication* » –, rattrape le cinéaste.

Pourtant, par l'organisation de leur vie, ces bédouins semblent proches des Hébreux de *L'Ancien Testament*. Il songe alors à des « images prodigieuses » qui pourraient, par exemple, montrer les Hébreux traversant le désert. Bien que cette nouvelle envie sorte un peu du cadre qu'il s'est fixé : *L'Évangile selon Saint Matthieu*²⁸. Malgré tout, on voit Pasolini discuter et jouer avec ces enfants s'agglomérant autour de lui et de son équipe. Est-ce un souvenir de cette scène – jeux et paroles avec les enfants – repris en plus dépouillé dans *L'Évangile...* quand, au sein d'un paysage aride avec une grande tente, Joseph appelle l'enfant Jésus venant vers lui sous le regard bienveillant de Marie ?

Le monde « rêvé » est introuvable

Pasolini, atteignant les rives de la mer Morte, réalise que c'est le seul endroit, au cours de ce voyage, lui donnant une impression de grandeur. De grandiose même. Contrairement aux paysages vus jusqu'ici, qui, s'ils pouvaient revêtir une allure « sublime et solennelle », voire un côté « effrayant », rendaient toujours une sensation de « petitesse et d'humilité », là, c'est un « *paysage lunaire formidable, intact près de la mer Morte*²⁹ ». Ces aspects arides, selon lui, pourraient servir aux quarante jours que passe le Christ dans le désert avant d'y être tenté par le Diable.

Vient une scène, un peu plus loin, où Pasolini, en légère plongée, est assis sur un petit banc, au bord d'une plage face à la mer³⁰. En contrechamp, la mer. Sur le plan suivant, le cinéaste

resté dans la même position que précédemment, est cette fois de dos. Impression subjective ? L'attitude trahit la déconvenue, au moins l'interrogation, le doute, ce dernier fût-il *joué*. Puis à nouveau contrechamp sur les vagues venant sur la plage. Ce film deviendrait-il lyrique ? Jeu de l'indécision. Désenchantement ou espoir ? Il faut continuer de toute façon. Dans les plans suivants, Pasolini parle, en les montrant, de montagnes très similaires à celles où le Christ venait se retirer et méditer et où il a été tenté par le Démon. Plus loin, il s'aperçoit qu'à la place des villes « maudites » de la Bible, Sodome et Gomorrhe, s'élèvent à présent de grandes implantations industrielles. Poussant sa réflexion, il conçoit que, si jamais il doit faire le film en Italie plutôt qu'ici, il devra « reconstruire » ailleurs ces déserts. Mais jamais on n'aura cette impression d'immensité. Certes, dit-il, il existe des endroits près de l'Etna pouvant rappeler ceux-là³¹, mais comment avoir l'immensité de ces horizons ? Est-ce de repenser à ce moment précis qui décidera du goût des « *matières arides, rugueuses* », ces « *sols pierreux* » dans *L'Évangile...* qui se feront « *intensités lumineuses éblouissantes dans Cédipe*³² » ?

Puis dans *Repérages...*, Pasolini revient aux paysages israéliens typiques, mélange d'éléments bibliques et de vestiges d'une longue domination arabe auxquels s'ajoutent des zones industrielles modernes provenant pour une large part de l'état d'Israël. L'itinéraire prévu avec Don Andrea conduit désormais à Jérusalem, ville partagée en deux parties par une frontière. Pasolini se rendra d'abord dans la zone israélienne. Néanmoins la plus intéressante pour le film, selon lui, se trouve en Jordanie. À cette occasion, il assure derechef que, parfois, les paysages rencontrés ici et là ne sont pas si différents de ceux typiques du Sud de l'Italie, que ce soit dans les Pouilles, en Calabre ou en Sicile.

Enfin, voici Jérusalem, « lieu crucial des derniers jours de la vie du Christ et de sa Passion ». Ici *Repérages...*, de « Journal de voyage », se mue insensiblement en « Souvenirs de voyage » ou de vacances. Débute alors une seconde partie où Pasolini, commentant à la table de montage

(on sait qu'il n'en est rien), fait de plus en plus sentir sa présence et où ce qu'il dit finit par plus compter que ce qui est vu.

Tout ce qu'on perçoit sur l'écran, d'un coup, se met à relever du passé et inscrit l'idée de fiction alors que paradoxalement on se rapproche de plus en plus du réel, fût-il le plus *banal*. Plusieurs lents panoramiques errent sur le mont des Oliviers, la vallée du Kidron, le jardin de Gethsémani, les anciennes fondations du Temple, Sion. Avant cela, aux abords de Jérusalem, à la frontière entre Israël et la Jordanie, Don Andrea, dressant un bilan du voyage, demande ses impressions au cinéaste après qu'il a visité une grande part d'Israël et de la Palestine, ces endroits où Jésus a vécu et parlé. Ce schisme entre Israël et Jordanie divise aussi en deux, selon Pasolini, les études menées pour le film à venir. Après les lieux de prédication, ceux de la Passion. Sur les premiers, beaucoup a déjà été dit dans ce documentaire. À leur égard, Pasolini dit qu'il serait absurde de vraiment parler de déception. Néanmoins, d'un côté pratique, celle-ci existe bien puisqu'en ce périple en terre sainte, il n'a rien trouvé d'utile pour son film, ni paysages ni personnages. Les Juifs ont des visages « extrêmement modernes ». Très marqués par la culture contemporaine, ils ont perdu tout le caractère « archaïque » nécessaire au film. Ce qui l'intrigue aussi, c'est que le Christ ait « choisi » des paysages si nus, si dépourvus de « toutes commodités » : « quatre coteaux arides, le fond d'un lac, une chaleur cafardeuse et rien d'autre. » Tout cela, ajoute-t-il de surcroît, peut être reconstruit ailleurs.

Sur cette « déception pratique », Don Andrea précise qu'au temps de Jésus, la Galilée était différente : l'environnement de la Palestine avant les invasions arabes était « un peu plus fleuri, un peu plus riche » – et on est étonné que Pasolini n'y ait jamais songé. Quand le théologien lui demande quelle impression spirituelle il a retiré de cet environnement, Pasolini dit alors que le mot spirituel n'a pas le même sens pour chacun d'eux. Pour son interlocuteur, il se réfère au sentiment religieux intime, pour lui, il s'agit d'esthétique. Contrairement à ce qu'il a laissé entendre jusque-là, venir ici et y expérimenter une déception pratique n'a en fait aucune importance. D'ailleurs une révélation

esthétique profonde peut dériver d'une déception. Et cette révélation, si elle existe, importe bien plus. Car elle s'ancre « dans un champ » qui est « complètement le sien ». Les choses petites, humbles – si petites qu'elles tiennent tout entières « dans le creux de la main » –, plus profondes et plus belles qu'elles ne semblent l'être en réalité, créent des chocs, des « secousses » où elles sont plus vraies que ce qu'il imaginait. L'image « de quatre coteaux arides où le Christ prêchait » est donc une idée esthétique par conséquent spirituelle. Don Andrea déclare alors que des écrits de Saint Paul s'accordent pleinement avec cette approche³³.

Sous la musique de *La Passion...*, la Jérusalem jordanienne s'étend devant nous. Pour Pasolini, cette ville, « monde dans un monde », est un endroit comme nul autre en Israël. Et si, avant, les inspirations stylistiques pour son film étaient d'« une certaine nature » dont il a jusqu'à présent parlé plus ou moins confusément, la vision de Jérusalem lui suggère d'autres possibilités. Par ses aspects divers, cette ville est assurément grandiose et son apparence historiquement sublime ne peut qu'instiller une identité stylistique différente au film à venir.

Dans l'Évangile de l'apôtre Matthieu, Jérusalem entre en scène alors que le Christ n'a fait jusqu'ici que prêcher sa religion. Religion qui ensuite ne répondra pas à sa volonté directe ou à celle des apôtres, mais objectivement à des événements historiques (dogme de Saint Paul), la transformant en événement public et politique en même temps que religieux. Bien sûr, dit Pasolini, on ne peut énoncer une telle idée explicitement dans le film à venir (*L'Évangile...*) – ce serait absurde –, mais on peut la signifier implicitement par un changement stylistique dans l'histoire racontée. Avant, la prédication était pure, simple, articulée en « un extrême absolu ». Dans le film (à venir), l'arrivée à Jérusalem imprimera un tournant par un sentiment de grandeur. C'est probablement comme cela que le Christ entre à Jérusalem.

Précisons. On est en Jordanie. Des gens sont assis dans les rues. Pasolini note encore la joie et la vivacité des lieux pauvres propres au sous-prolétariat. À travers eux, il revit l'entrée du Christ à Jérusalem. À l'écran ne paraissent

que des rues avec des voitures, sur fond de maisons grandes et petites à arcades. Pasolini évoque néanmoins le trot heureux d'un âne (celui où se trouve assis Jésus le Jour des Rameaux), entouré par la grandeur d'une multitude « humble ». Il redit la splendeur d'une capitale alors centre du commerce, de la vie publique, politique et sociale de toute cette partie du monde.

À ce stade du film à venir, il lui faudra donc modifier le tour de son inspiration.

Les images défilent. Là, la porte par où est entré le Christ ; la porte du Soleil, croit-il. À présent le jardin de Gethsémani d'où le Christ a vu Jérusalem s'étendre à ses pieds. Vient une église dont il ne rappelle pas le nom, ni la fonction. « Je peux recourir à l'aide de Don Andrea », avoue-t-il pour souligner cet instant, où il essaye de se rappeler des « remarquables détails » de l'édifice qu'on distingue de façon indécise. L'oubli lui sert de prétexte pour estimer l'esprit de Don Andrea, « si ordonné, si précis ». Tout s'y « enchaîne en un maximum de simplicité » quand le sien est « ébouriffé » en permanence par ses perspectives historiques et ses « pannes » ; chez le théologien tout est direct, telle la « façade » de l'éternité.

Vient un vrai inventaire touristique. Là, la Fontaine de Siloam (Bassin ou piscine de Siloé), un des plus beaux endroits autour de Jérusalem. Derechef le nom d'une église et de ce qu'elle représente lui échappe. Sur une terrasse, un groupe de personnes dont Pasolini et Don Andrea accoudées à un grand parapet. Puis un point de vue surplombant Jérusalem d'où l'on repère la vallée de la Géhenne. Cette vision en plongée à partir du parapet lui inspire une vision similaire : celle que le Christ et Satan contemplant du haut du Pinnacle du Temple³⁴. Puis c'est le mur des Lamentations au loin, et des endroits et des personnages qui reviendront, dit-il, probablement dans un retravail stylistique du film. Après, le Jardin de Gethsémani. Pasolini, face à ces images le plus souvent surexposées à cause du soleil, grossièrement montées (par un assistant monteur) avec parfois de légères sautes, et bruits du vent (surtout au début), parle de la difficulté d'improviser un commentaire, ici ou « dans une salle de doublage » tant il peine à se souvenir du nom des endroits et à « re-

layer » l'émotion alors ressentie. Viennent des images d'oliviers « atroces dans leur naturel ». Du cœur de Jérusalem, on s'engage à travers les rues des casbahs arabes vers le Saint-Sépulcre. Des « stratifications croisées et normandes », dit-il au sujet des édifices bornant la marche vers l'Église du Saint-Sépulcre. L'intérieur est très sombre. À l'entrée, après la visite, Pasolini fait remarquer à Don Andrea que derrière eux, à l'intérieur, il y a ces « quelques mètres carrés de roc » (la tombe du Christ) et que le Calvaire, lieu de la Crucifixion, est à cinq ou six mètres. Il souligne ces mêmes dimensions « petites et humbles », présentes dans tout l'Évangile. Pourtant sur ces petites dimensions initiales un « énorme faucon », un « énorme aigle », une grande architecture, une immense église (celle du Saint-Sépulcre) s'est posée, instaurant de nombreux niveaux historiques et autant de complications. Sans s'appesantir là-dessus, ni sur la partie vénale embarrassante en ce qui concerne le culte catholique, copte, etc., il demande à Don Andrea, quel effet cette élaboration de la parole du Christ a sur lui, d'un point de vue culturel et historique, et aussi comment cette humilité primitive s'est transformée en une telle grandeur.

Pour le théologien, au long de deux mille ans d'interprétation chrétienne, chaque génération a accueilli la parole du Christ, a médité sur elle, l'a réévaluée, l'a reconstruite en essayant de garder un élément externe, visible pour frapper sa propre génération et les autres. Au reste, l'atmosphère que cet endroit lui inspire, il la ressent en un sens historique. Au fil des successions de civilisations, de peuples, chacun a apporté quelque chose, prenant acte de la parole de Jésus et essayant de l'honorer de manière digne. « En laissant de côté cette monstrueuse architecture culturelle, si je devais retourner mon inspiration vers ces quelques mètres carrés de terrain nu, brûlé et rocheux qui étaient ici, approuveriez-vous cela ou désapprouveriez-vous ? », demande alors le cinéaste. Don Andrea répond qu'il n'y verrait aucun inconvénient et ajoute : « Je crois que vous y êtes autorisé. »

Visages et gens près de la Porte de Damas. Aux environs de celle-ci, il y a matière, dit Pasolini, à observer et à utiliser ; par exemple pour la

scène de l'arrivée des Mages se renseignant sur le chemin à suivre pour aller à Bethléem. Le marché où ils débouchent pourrait ressembler à celui-ci. Si ce n'est la présence de vêtements européens, les autres vêtements portés par les gens doivent être restés plus ou moins les mêmes. Des détails peuvent être utiles, en tant que « mémo » ou vague suggestion pour d'autres moments du film à venir. Comme lorsque la foule assemblée autour du Christ attend un miracle. Et ce moment privilégié où le Christ, souffrant de la superstition gagnant la foule, se retire sur l'autre rive du lac. Mais la foule le suit, l'entoure espérant encore des miracles. Le cinéaste veut rendre cette scène d'attente en montrant des gens qui « papotent » et « mangent des sucreries ». Cette vieille femme passant devant nous inspire aussi cela.

Saint Paul et la légitimation afin de reconstruire le monde

Fin du voyage. En route pour Bethléem, début de l'histoire de Jésus, futur Christ, et encore un panorama tragique, abandonné, brûlé par le soleil. Une grotte aperçue, malgré sa forme plutôt « moderne », paraît à Pasolini très semblable à celle où le Christ est né. Arrêtant la voiture pour « une visite de terrain », il s'avise que des arabes pauvres « en lambeaux » y habitent, « désireux du miracle d'une pièce de monnaie ». On voit des conversations entre ceux-ci et les membres de l'équipe. Reprise du trajet en voiture. Pasolini repense à Don Andrea lui ayant montré des versets de Saint Paul, issus du *Premier Épître aux Corinthiens* :

[...] Dieu a choisi ce qui est insensé dans le monde pour faire honte aux sages ; Dieu a choisi ce qui est faible dans le monde pour faire honte aux puissants ; et Dieu a choisi ce qui est bas et méprisé dans le monde, même des choses qui ne sont pas, pour réduire à néant des choses qui sont³⁵.

Faut-il voir en ces citations une forme de légitimation recherchée, via ce voyage, par Pasolini pour faire son film – lui l'athée typique, marxiste de surcroît, à la fois admiré et honni –, et peut-être même pour accomplir son œuvre par la suite ? Dans *Repérages...*, Pasolini tient lui-même le

rôle de la parole, du commentateur – propre des *Évangiles*, à la fois parole de révélation et commentaire – puisque sur les images ramenées de Palestine, montées en bout à bout, il fait ce commentaire improvisé³⁶ qui s'approfondit parfois en une sorte d'autoportrait personnel et intellectuel. Dans cet ordre d'idée, il y a cette scène, presque au début, où, tout de blanc vêtu devant une église près du lac de Tibériade, il est assis sur une pierre tandis que Don Andrea est parti donner la messe. C'est le jour de la saint Pierre et Paul et, lisant en un genre de boutade pourtant sérieuse, il cite *L'Évangile de Saint Jean* : « Je suis Pierre, et sur cette pierre, etc., etc. » alors que derrière lui, avec une très grande profondeur de champ se révèle le lieu même où le Christ a investi l'apôtre Pierre de sa mission : bâtir symboliquement une Église, celle de la Chrétienté en lieu et place de la chrétienté primitive, celle de la prédication de Jésus³⁷. Selon Hervé Joubert-Laurencin, Pasolini par cette pose a l'air de proclamer un athéisme sans faille :

Moi Pierre Paul Pasolini, l'Église je m'assoie dessus ; si vous me voyez ici, c'est que je ne suis pas à la messe ; le fait que ce jour soit doublement ma fête et que je me trouve justement sur le lieu de la mission donnée à Pierre ne me procure aucun vertige spirituel³⁸.

Certes, mais on peut en douter d'après les déclarations sur Saint Paul de Don Andrea et, surtout, celles faites à la fin du documentaire. Comme il n'est guère facile d'être à la fois athée et de « simuler » le fait d'être croyant (propre du discours indirect libre)³⁹, cette scène peut signifier autre chose de plus complexe, voire de plus subtil : le désir de fondation d'une esthétique nouvelle. Car peut-être est-ce là que le cinéaste adopte une posture d'auteur, en tant qu'artiste porteur de la Parole (et des images)⁴⁰. Parole qui le poussera à créer un cinéma nouveau : celui de la Réalité, face à une réalité décevante, en réalisant tous ces « films à faire » devenant tous ces « films à venir » et qui viendront.

Avant cela, selon le cinéaste, Bethléem n'est pas si extrêmement moderne. Elle n'est pas

une de ces cités néo-capitalistes comme Nazareth ou comme le côté israélien de Jérusalem. Malgré tout, c'est une ville vaste et contemporaine, avec flux de voitures et poteaux téléphoniques. Surgit l'éternel problème posé par sa « recherche en surface » qui, à la fin du voyage est devenue une sorte d'obsession : trouver en Bethléem le substitut de Bethléem, c'est-à-dire une petite ville, un village ayant conservé son intégrité à travers les millénaires. En vérité il a recueilli en son périple en Israël ou en Jordanie très peu de choses allant dans ce sens. Si le monde biblique a pu reparaitre par instants, il a refait surface telle « une épave ». Vient le carré où une grande église typique a été construite pour commémorer la grotte de la Nativité. Une petite porte précipite dans les « entrailles de la terre », débouchant dans la grotte-même où est né Jésus. En ressortant, on découvre près du lieu de cet « Acte I » (celui de la Nativité) l'endroit de « l'acte suprême » où une prodigieuse petite église romane glorifie l'Ascension, moment le plus sublime de toute l'histoire évangélique. Le moment où le Christ nous laisse seuls afin qu'on puisse ensuite le chercher.

Ces paroles de Pasolini, à la toute fin de ce film-essai, résonnent étrangement. Car ce n'est pas, pour lui, le Christ qu'il faut chercher, mais une nouvelle *manière* définie par un nouvel espace, autre que le réel. Dans *Cédipe roi*, ce sera celui du mythe grec. Cédipe seul tâchera de se débattre avec son complexe tragique, en vain comme on sait. Même si Pasolini est athée (ou *insensé, faible, bas et méprisé* selon Saint Paul), à ce moment de son œuvre – « *œuvre athée ou œuvre qui défend le sacré dans un monde qui est hostile*⁴¹ » –, toute la problématique du cinéaste semble être de se délivrer de Dieu, comme l'iconoclaste Ingmar Bergman y parvient (*Les Communians*, 1963), de ce Dieu soi-disant « *capable – en théorie – de répondre au désir d'amour de l'homme, de remplir son vide, de donner un sens à son existence*⁴² ». Mais comment faire ? D'abord en le montrant en chair (*L'Évangile...*), puis en le faisant proprement s'« incarner » (*Théorème*), en faisant la « *démonstration expérimentale d'un théorème sacré*⁴³ » qui soit une parabole pure et claire « *dans sa perfection et dans la*

*fonctionnalité de ses images*⁴⁴ ».

Théorème comme le nom l'indique, se fonde sur une hypothèse qui se démontre mathématiquement *per absurdum*. Voici ce que je pose : si une famille bourgeoise était visitée par un jeune dieu, qu'il soit Dionysos ou Jéhovah, qu'arriverait-il ? Je commence donc par une pure hypothèse⁴⁵.

Pour mieux ensuite l'évacuer en créant, tel Dieu, son (propre) monde, celui du mythe à travers l'espace du théâtre tragique grec (*Cédipe roi, Médée, Carnet de notes pour une Orestie africaine*), puis celui de l'espace littéraire, autre sorte de mythe : Boccace (*Le Décaméron*, 1971), Chaucer (*Les Contes de Canterbury*, 1972) les *Mille et une nuits* (*Les Mille et une Nuits*, 1974) formant la « Trilogie de la vie » ; et enfin *L'Enfer* de Dante et de Sade dans *Salò ou les 120 Journées de Sodome*, ouvrant ensuite ce que certains ont appelé la « Trilogie de la mort » (mais il s'agit plutôt de *Saint Paul* et de *Porno-Théo-Kolossal*), inachevée et pour cause...

D'ici là, l'année 1963 est le moment où tout bascule.

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'obscurité. Je ne dirais pas de nausée ou d'angoisse : au contraire dans cette obscurité, à vrai dire, il y avait quelque chose de terriblement lumineux : la lumière de la vieille vérité, si l'on veut, celle devant laquelle il n'y a plus rien à dire⁴⁶.

¹ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un im- pie*, op. cit., p. 38. Pour les références bibliographiques complètes se reporter à *Repérages I*.

² Marielle Macé, « Pasolini, sainteté du style », op. cit., p. 227. Aux yeux de Pasolini, « le peuple s'était en quelque sorte retourné contre sa propre puissance de vie et son propre éclat. » *Ibid*.

³ Pier Paolo Pasolini, « Enrichissement de l'essai sur

la révolution anthropologique en Italie » (*Il Mondo*, 11 juillet 1974), in *Écrits corsaires*, op. cit., p. 95.

⁴ Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 245. « [...] toute la culture de la consommation m'insupporte sans appel. » Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, op. cit., p. 65.

⁵ Joël Magny, « II. Une liturgie du néant et de l'horreur », op. cit., p. 189.

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, op. cit., p. 105. Il ajoute : « Tout simplement, je suis allergique à la civilisation technologique, à notre monde trop rationnel. » *Id.*, p. 105-106.

⁷ Il lit Eliade en 1966. Temps où il approfondit les grands mythes de la civilisation antique en Grèce et en Orient et écrit plusieurs tragédies dont *Théorème* et *Orgie* (cette dernière servira à une des deux parties de *Porcherie*).

⁸ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, op. cit., p. 104. Il ajoute à propos de *Médée* : « Curieusement, cette œuvre repose sur un fondement "théorique" de l'histoire des religions : *M. Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl, œuvres d'ethnologie et d'anthropologie modernes*. » *Id.*, p. 133.

⁹ Jacopo Rasmi, « Les « appunti » de Pasolini, ou la poésie de l'inachevé », op. cit. Est-ce pour euphémiser ou plutôt retrouver cette constatation que dans *La Séquence de la fleur de papier* (N&B, couleur, 1968), autre *appunto* selon Laurencin, Ninetto Davoli adopte naturellement à un certain moment une déambulation dansée dans une avenue de Rome, « l'innocence et la nonchalance de l'acteur tranchant avec l'agitation sérieuse de la grande ville. » Damien Marguet, « Films documentaires et cinéma oral. À travers l'œuvre de Pasolini », *Balises. Le magazine de la Bpi*. <https://balises.bpi.fr/films-documentaires-et-cinema-oral/> Plus que l'agitation de la grande ville en fait puisqu'il y a aussi des images de guerre et corps massacrés.

¹⁰ Jean-Paul Curnier, « La disparition des lucioles », *Lignes* 3(18), 2005, p. 79-80.

¹¹ *Pasolini par Pasolini. Entretien avec Jon Halliday*, trad. fr. René de Ceccatty, Paris, Seuil, 2022, p. 109. Cité par Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, op. cit., p. 550-551.

¹² « Je cherche le Christ parmi les pauvres ». Déclaration de Pasolini au moment de la diffusion de *Mama Roma*. Pier Paolo Pasolini, *Italia Notizie*, 20 novembre 1963, p. 4. Cité dans Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 191.

¹³ Cf. *Pasolini l'enragé* (Jean-André Fieschi, 1966, 16mm, N&B, 97 min) documentaire pour la télévision française dans le cadre de la collection de documentaires *Cinéastes de notre temps*, produite

par André S. Labarthe et Janine Bazin et diffusée par l'ORTF le 15 novembre 1966. Voir transcription intégrale de *Pasolini l'enragé*, dans les *Cahiers du cinéma* en 1981. « Pasolini l'enragé », *Cahiers du cinéma*, hors-série, « Pasolini cinéaste », 1981, p. 45.

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *L'Inédit de New York*, op. cit., p. 47.

¹⁵ Claude Beylie, « Sur trois films de Pier Paolo Pasolini », *Cinéma 70*, 146, 1970, p. 66.

¹⁶ Marielle Macé, « Pasolini, sainteté du style », op. cit., p. 227.

¹⁷ *Id.*, p. 225.

¹⁸ Appareil qui permet de visionner un film pendant le montage.

¹⁹ Ces jeux entre les différentes époques se retrouvent aussi dans les significations apportées aux deux étapes principales d'un film : le tournage et le montage. « [...] à partir du moment où intervient le montage, c'est-à-dire quand on passe du cinéma au film (qui sont deux choses tout à fait différentes, comme la "langue" est différente de la "parole", le présent se transforme en passé (les coordinations ont été obtenues à travers les divers langage vivants) : un passé qui pour des raisons immanentes à la nature même du cinéma, et non par choix esthétique, apparaît toujours comme un présent (c'est donc un présent historique) ». Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, op. cit., p. 211. Voir aussi pour une analyse de ce passage, Guido Aristarco, « Le cinéma comme "langue" ». In *Pier Paolo Pasolini. 2. Un "cinéma de poésie"*, op. cit., p. 117.

²⁰ Alain Naze, *Temps, récit et transmission chez W Benjamin et P P Pasolini : Walter Benjamin et l'histoire des vaincus*, t. 1, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2011, p. 15.

²¹ Véronique Taquin, « Pathos et sacralité chez Pasolini. D'Accattone à Salò ou les 120 journées de Sodome », *Chroniques italiennes*, 12(4), 2007. <https://cupdf.com/document/pathos-et-sacralitechez-pasolini-d-accattone-sal-ou-fond-parler.html?page=1>

²² Yann Bertrand, « La musique du film *Théorème* (Pier Paolo Pasolini) », *La Musique du Film*. <https://www.youtube.com/watch?v=k5EdH7nKbSU>

²³ Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », op. cit., p. 39.

²⁴ Marielle Macé, « Pasolini, sainteté du style », op. cit., p. 224.

²⁵ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, op. cit., p. 121.

²⁶ Marielle Macé, « Pasolini, sainteté du style », op. cit., p. 224.

²⁷ Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 178.

²⁸ En septembre 1962, lors d'un congrès à la Cita-

delle chrétienne d'Assise sur le thème « Le cinéma comme force spirituelle du mouvement présent », congrès auquel il participe, il lit *L'Évangile selon Saint Matthieu* qu'il a trouvé sur la table de nuit de la chambre qu'on lui alloué et décide d'en faire un film, ce sera *L'Évangile selon Saint Matthieu*. Nico Naldini, *Pasolini, biographie*, trad. fr. René de Ceccatty, Paris, Gallimard, « NRF biographies », 2000, p. 257.

²⁹ Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 70.

³⁰ Ce plan semble répondre à celui vu avant dans le film, lorsque le cinéaste assis sur une pierre, cite *L'Évangile de Saint Jean* : « Je suis pierre, et sur cette pierre, etc. » ; là il semble plus se revendiquer en auteur. Voir *infra*.

³¹ Ils seront notamment utilisés dans *Porcherie* aux environs de Catane et dans *Théorème* au début et à la fin.

³² Véronique Taquin, « Pathos et sacralité chez Pasolini », op. cit. L'auteur précise qu'Alain-Michel Boyer décrit des « surexpositions, papillotages, contre-jours brutaux, flous, déformations par grand angle, comme autant de signes de l'aveuglement d'Œdipe. » *Ibid.* Boyer ajoute « soleil dans les yeux d'Œdipe, un instant aveuglé », « violents rayons de lumière dans l'objectif » Cf. Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 203. Dans les deux sens du mot aveuglement. Aveuglement dans le fait de fuir inutilement un destin inexorable. Aveuglement résidant aussi bien sûr dans l'acte de se crever les yeux.

³³ Plus loin, devant le Sépulcre, à Jérusalem, des citations de ce dernier seront énoncées.

³⁴ La scène sera montrée dans *L'Évangile...*

³⁵ *Premier Épître de Paul aux Corinthiens*, 1 : 27-29. Il faudrait ajouter, ce que ne dit pas Don Andréa (ou Pasolini), « afin que nulle chair ne se glorifie devant Dieu. » *Ibid.* *Saint Paul* est aussi le nom d'un scénario écrit par Pasolini en 1968 pour un projet de film qui se passerait en partie à New York. Il fait partie des deux « films martyrs », selon Hervé Joubert-Laurencin, n'ayant jamais pu être tournés.

³⁶ Le commentaire, la voix off est « une forme commune à tous les *Appunti*. » Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, op. cit., p. 517.

³⁷ À charge pour Paul ensuite de fonder cette Église

avec ses dogmes dénaturant en cela, pour certains, la Parole première.

³⁸ Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, op. cit., p. 548-549.

³⁹ « [...] pour pouvoir raconter l'Évangile, j'ai dû me plonger dans l'âme de quelqu'un qui croit. » Pier Paolo Pasolini, « Le cinéma selon Pasolini », op. cit., p. 25. Le cinéaste ajoute : « 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. » *Ibid.*

⁴⁰ Comme il se montre auteur au centre de son œuvre en « meilleur disciple » de Giotto (*Le Décaméron*) et en Chaucer (*Les Contes de Canterbury*).

⁴¹ Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », op. cit., p. 33. « Je défends le sacré parce que c'est la part de l'homme qui résiste le moins à la profanation du pouvoir, qui est la plus menacée par les institutions des Églises. » Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, op. cit., p. 104.

⁴² Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », op. cit., p. 46.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, op. cit., p. 108. On peut comparer avec ce texte issu d'un entretien en français. « C'est un théorème mystérieux. J'ai choisi le titre de *Théorème* parce qu'il y a des énoncés, c'est-à-dire il y a une famille bourgeoise milanaise [...] et après il y a une hypothèse, c'est-à-dire, il y a une démonstration per absurdum. Cette hypothèse, c'est qu'un jeune homme, peut-être Dieu, ou peut-être le super (sic), c'est-à-dire l'authenticité, arrive dans cette famille et tous les personnages sont en crise. La démonstration n'est pas conclue, elle est ouverte. [...] C'est une parabole, c'est un film problématique, les autres films sont épiques, sont narratifs, ont une allure épique. *Théorème*, c'est problématique. » Cf. « Teorema Pasolini », 1969. <https://www.youtube.com/watch?v=5RK5L1KeQzA>

⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, *La divine mimesis [1975]*, trad. fr. Danièle Sallenave, Paris, Flammarion, 1980, p. 9.