

¹¹ Marielle Macé, *Styles*, op. cit., p. 15.

¹² Voir son article : Bruno Latour, « Guerres de mondes – offres de paix », in *Ethnopsy. Les mondes contemporains de la guérison*, numéro spécial « Guerre et paix des cultures » (Colloque de Cerisy), 2002, p. 61-80.

¹³ Nous tirons ce terme de Ernesto De Martino, *La fin du monde Essai sur les apocalypses culturelles*, Paris, EHESS, 2016 [1977].

¹⁴ Sur l'ensemble de théories écologiques et d'organisations francophones décrit par le terme « collapsologie », voir notre analyse : Yves Citton et Jacopo Rasmi, *Génération collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrement*, Paris, Seuil, 2020.

¹⁵ Ailton Krenak, *Idées pour retarder la fin du monde*, Bellevaux, Dehors, 2020 ; Davi Kopenawa et Bruce Albert, *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*, Paris, Plon, 2010.

¹⁶ Par exemple, dans son article du 19 janvier 1975, il relit la question de l'avortement à la lumière des questions démographiques posées par les dérèglements écologiques.

¹⁷ Depuis le territoire australien, cette orientation écopolitique de l'anthropologie est aussi défendue par Barbara Glowczewski : « Debout avec la terre. Cosmopolitiques aborigènes et solidarités autochtones », *Multitudes*, 2016, n° 65, p. 104-111.

¹⁸ Voir Stefania Consigliere, « La molteplicità dei mondi », in *Mondi Multipli 1, Oltre la grande partizione*, Naples, Kayak, 2014, p. 19-38.

¹⁹ Mohamed Amer Meziane, *Au bord des mondes. Vers une anthropologie métaphysique*, Bruxelles, Vues de l'esprit, 2023.

²⁰ *Id.*, p. 20.

²¹ Eduardo Viveiros De Castro, *Politique des multiplicités. Pierre Clastres face à l'État*, Bellevaux, Dehors, 2019, p. 38.

²² Stefania Consigliere, « La molteplicità dei mondi », op. cit., p. 30.

²³ Eduardo Viveiros De Castro, *Politique des multiplicités*, op. cit., p. 41.

²⁴ Mark Fisher, *Désirs Postcapitalistes*, Paris, Audiomat, 2022 [2020].

²⁵ Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, Rennes, PUR, 2018, p. 9.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Id.*, p. 10.

²⁸ Eduardo Viveiros De Castro, *Politique des multiplicités*, op. cit., p. 43.

²⁹ Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la Terre. L'écologie au-delà de l'Occident*, Paris, Seuil, 2018, p. 29.

³⁰ Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 15.

³¹ *Id.*, p. 24.

³² Voir : Francesco Remotti, *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poiesi*, Milan-Bari, Laterza, 2013.

³³ Pour une critique de ce terme, voir : Eileen Crist, « On the Poverty of Our Nomenclature », *Environmental Humanities* 3, 2013, p. 129-147.

³⁴ Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020 [2016], p. 109.

³⁵ *Id.*, p. 111.

³⁶ *Id.*, p. 223.

³⁷ *Id.*, p. 55.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 18.

⁴⁰ Notamment le livre *Les âmes sauvage. Face à l'occident la résistance d'un peuple d'Alaska*, Paris, La Découverte, 2016.

⁴¹ Nastassja Martin et Baptiste Morizot, « Le retour du temps du mythe », *ISSUE. Journal of Art and Design, Head - Genève*, 2018 (en ligne).

⁴² Eduardo Viveiros De Castro, *Politique des multiplicités*, op. cit., p. 81.

⁴³ Voir : Felice Cimatti, « Il nuovo e l'immaginario del Sud. La Calabria nel cinema italiano », *Fata Morgana Web*, 18/12/2017 (en ligne).

Les paysages de Pasolini

Linda Mavian

Chez Pier Paolo Pasolini, dans les différents langages qu'il a expérimentés, le plus souvent dans ses poèmes, les paysages sont associés au temps et à la mémoire ; ce sont surtout des paysages humains, inhérents à des voix, à des sons, à des odeurs qui parfois se concentrent sur des aspects physiques et matériels, évoquant le travail ou la fête, fragments de sensations enracinées entre l'enfance, l'adolescence, la jeunesse. Pour l'auteur, la ligne de partage chronologique est fondamentale dans la mesure où elle coïncide avec les effets de la croissance économique et du vertigineux changement consumériste qui entament, dans sa perception, le caractère sacré de la vie et de la nature.

La modification du paysage italien et la transformation des périphéries et des campagnes dans une logique de recherche du bien-être matériel tend, au risque de l'explosion et du nivellement, à effacer les différences, et se manifeste dans les décors qui étaient ceux des réalités de la société paysanne, réalités faites indubitablement de pauvreté, mais aussi porteuses inconscientes et gardiennes d'identités de lieux et de personnes. De là va naître, chez Pasolini, la souffrance due à la conscience de l'irréversibilité de cette évolution.

C'est surtout le paysage des périphéries qui deviendra le laboratoire de cette mutation déroutante, ce non-lieu – ainsi défini par Giovanni Raboni¹ qui l'a rapproché du non lieu de la poésie – où il n'y a ni certitudes ni ancrages, où nous sommes tous nomades, sans points de repère.

De ce point de vue, le film *Accattone*, de 1961, avec comme protagonistes le sous-prolétariat et la périphérie romaine, qui se confondent dans une fresque qui n'autorise aucune espérance, reste emblématique. Le cadre et les personnes qui évoluent et endurent leurs tragédies se révèlent indissociables. C'est une première dans la mise en scène de Pasolini, ayant déménagé à Rome en 1949. Les acteurs sont principalement choisis parmi les non-professionnels et cette option, qui privilégie la spontanéité, renforce la fluidité du récit. Les scènes se déroulent dans des lieux représentatifs de la banlieue romaine : se succèdent, pour n'en citer que quelques-uns, la

via Casalina, la Portuense, la Tiburtina, Borgata Giordano, Centocelle... Le noir et blanc de la pellicule restitue un paysage ensoleillé et poussiéreux, où dégradation et désespoir, mais aussi *pietas*, trouvent différentes façons de se décliner ; la mélodie insiste sur la tonalité de blancs et de gris, d'ombres brûlées par le soleil, et tend, tandis que la bande originale fait entendre Jean-Sébastien Bach, en même temps qu'on voit le paysage, à provoquer trouble et déstabilisation, jusqu'au contraste définitif entre sacralité et violence de la dernière scène, sans fuite possible, que les premiers cadrages laissaient déjà entrevoir.

C'est au thème du paysage qu'est consacré le premier court-métrage *Pasolini et... la forme de la ville*, tourné en 1973², qui, grâce à la sensibilité de l'auteur, est anticipatrice du débat qui s'intensifiera les deux années suivantes et de l'avènement plus récent de la notion de protection du paysage. Le film se réfère essentiellement à l'ancien site de Orte, à son profil, en partie dégradé par des constructions contemporaines. La situation est comparée à d'autres, dont Pasolini a pu être témoin à l'occasion de nombreux voyages ; elle est toutefois plutôt acceptable en regard du compromis propre à l'Italie entre centre historique et paysage environnant. Grâce aux cadrages de la caméra, le réalisateur peut exclure les éléments gênants, mais sous certains autres angles, ils sont incontournables. Le problème ne concerne pas pourtant, ou du moins pas seulement, la réalisation de prises de vue

cinématographiques ; il intéresse, bien sûr, le thème plus vaste de la forme de la ville définie par la totalité du paysage naturel immédiat, de sorte que la conservation et le sauvetage des deux, centre historique et paysage naturel, soit possible en respectant la limite qui les sépare. Pasolini comprend combien il est nécessaire de défendre non seulement les situations d'urgence architecturale, mais aussi, par exemple, le chemin anonyme aux pavés anciens, qui conduit à la porte de la ville, qu'il faut préserver lui aussi, en tant qu'élément d'un paysage façonné « par tout un peuple sans nom ». Il devient ainsi comparable, par l'expression chorale d'un solide savoir-faire des populations qui le caractérise, à la poésie populaire anonyme, elle aussi à protéger en même temps que la poésie d'auteur, dont la valeur est universellement reconnue.

La conviction que montre Pasolini est en accord avec ce que la planification et la protection du paysage, également au niveau européen, ont permis de formuler ces dernières années, concernant la nécessité de valoriser la totalité du territoire, notamment celui du vécu quotidien, bien mis à mal, qu'il faut considérer comme bien collectif et requalifier de toute urgence³. Malheureusement, si les lois de sauvegarde des biens culturels et du paysage ont fini par prendre en compte l'importance de préserver le contexte territorial dans son ensemble, leur application ne se fait pas à la même vitesse et les expressions « mineures » de ce tissu conjonctif restent toujours en danger⁴.

Il est nécessaire d'utiliser les outils qui permettent de maîtriser harmonieusement les changements, puisque le paysage historique a toujours été le résultat d'un processus en devenir. La différence réside dans le degré d'invasion et d'agression que la société de consommation inflige au paysage, qui est sans commune mesure avec les lentes métamorphoses auxquelles il était soumis précédemment.

À côté des actions concrètes de sauvegarde du paysage, il y a un « renouveau » de la perception, que nous activons de façon presque involontaire quand nous sommes enclins à extrapoler mentalement le laid, le kitch, à l'isoler dans un mouvement intérieur qui nous aide

à supporter le stress, selon un procédé, au fond, semblable aux choix que fait un réalisateur avec sa caméra.

C'est ce principe que Pasolini applique lorsqu'il fait la recension, publiée dans *Écrits corsaires*, du livre de prose de Sandro Penna, *Un peu de fièvre*⁵.

Pasolini, qui considère Sandro Penna comme le plus grand poète italien vivant, aux côtés (à côté) d'Attilio Bertolucci (père de Bernardo, le cinéaste), est enthousiasmé par cette œuvre. Il la place sur le même plan que *L'Odeur du foin*⁶ de Giorgio Bassani ou le *Syllabaire*⁷ de Goffredo Parise et, dans une adhésion totale, il s'arrête sur le souvenir de villes

qui finissaient par de grands boulevards, entourés de maisons, de villas, d'immeubles populaires aux chères « terribles couleurs » dans la campagne dense. Tout de suite, après le terminus des trams ou des autobus commençaient les étendues de blé, les canaux avec les alignements de peupliers et de roseaux ou les inutiles et merveilleuses taches de ronciers et de mûres. Les villages avaient encore leur forme intacte...

et également « ces villes avec leur forme intacte et leurs limites précises avec la campagne⁸ ». Si la réalité des centres historiques par rapport à la situation du début des années 1970 est en partie préservée, de nouveaux décors confirment le bien-fondé de la préoccupation de Pasolini et signalent dans les périphéries urbaines l'accélération de complexes dynamiques de transformation. Dans ces lieux marginaux et précaires, territoire et paysage se superposent sans ligne de démarcation. C'est le paysage de la ville infinie dans laquelle nous vivons et où nous nous déplaçons⁹ qui, de différentes façons, réclame notre vigilance et la mise au point de nouveaux instruments pour en orienter les transformations¹⁰. La nostalgie pour les paysages et pour l'Italie de la première partie de sa vie, coïncidant historiquement avec l'affirmation du mouvement fasciste, furent la cause, comme c'est bien connu, d'attaques injustes et de polémiques. Si Pasolini regrettait la société rurale et préindustrielle cela n'avait rien à voir avec les valeurs mussoliniennes.

Pasolini choisit pour identifier un avant et un après dans les différentes valeurs que, chronologiquement, incarnait le terme fascisme, un fait tragique si l'on considère sa fragilité et sa beauté perdue. L'écrivain fait en effet coïncider la première phase, celle du fascisme historique avec la présence des lucioles, et le début de la seconde, dans laquelle le terme englobe des connotations nouvelles, qu'on ne pouvait prévoir, avec leur disparition à l'improviste dans le début des années 1960 marqué par la pollution¹¹. Ce n'est pas seulement l'irrésistible mutation du paysage et de la société italienne qui va blesser Pasolini, c'est aussi la conscience d'être devant une nouvelle réalité qui a pris une signification globale. Cette conviction l'accompagne aussi dans ses voyages toujours plus fréquents dans le Tiers monde, motivés par la recherche de la réalité paysanne préindustrielle qui y est encore présente bien que déjà impactée par l'offensive massive du consumérisme mondialisé¹².

Le nivellement se retrouve aussi dans la langue avec laquelle on s'exprime, où apparaît un appauvrissement des expressions dû à la restriction de l'emploi des dialectes qui constituent, avec leur idiome maternel, le son qui donne le nom aux paysages des premières années de vie.

La perte irréversible due aux attaques de la société consumériste rendra, au cours du temps, les paysages de l'enfance, de l'adolescence, de la jeunesse accessibles seulement à travers le souvenir qui conserve les odeurs, les voix, les expressions dialectales. Et seule la poésie qui dépasse les frontières peut permettre de les retrouver. Ce n'est pas un hasard que son premier recueil, *Poésies à Casarsa*, de 1942, soit en frioulan. De Casarsa della Delizia était originaire sa mère, Susanna Colussi. C'est là que la famille passait les vacances d'été et où elle se transféra de Bologne à cause de la guerre. Dans la poésie *Ô ma jeunesse !*¹³ présente dans ce recueil, l'appartenance physique aux lieux est totale, le poète se déclare né dans l'odeur de la pluie sur l'herbe des prés, dans le miroir de la *roggia*, marais traversé de voies d'eau et de canaux. Le paysage de pluie et de rosée, élément identitaire, est naturellement source de sérénité, mais, par contraste, sa parfaite

harmonie et sa beauté rappellent au poète la souffrance et les lointaines inquiétudes de son enfance qui deviennent plus amères parce qu'elles ne sont plus en accord avec la sérénité à laquelle il voudrait pouvoir s'abandonner. S'instaure alors avec le paysage auquel l'auteur se sent appartenir ce rapport émotionnel qui fait de la vue un état d'âme dans lequel se cristallisent des émotions que les lieux réverbèrent, les teintant de son angoisse.

Dans *Tableaux frioulans*¹⁴, publiés en 1957 dans le volume *Les Cendres de Gramsci* rassemblant onze petits poèmes composés pour la plupart en tercets, le paysage de la jeunesse est déjà largement modifié par les chantiers et les usines. Le vent qui transporte les parfums du printemps ouvre un passage aux souvenirs, ramène l'auteur dans un monde de feuilles et à une soirée à Ruda, avec l'ami de jeunesse, passée à confronter leurs regards indécis avec ceux exempts de doutes et d'anxiété des jeunes venus à la fête du village. Le parfum, l'odeur, éléments qui connotent les paysages pasoliniens imprègnent aussi les premiers tableaux de l'ami peintre de couleurs vives, expressionnistes, dans une superposition de visions dont on trouve l'écho dans le titre de la poésie. Encore une opposition : celle entre la netteté du paysage qui défile dans le souvenir et la conscience du temps confus, vécu au fil des brèves saisons d'alors, et à nouveau l'angoisse qui lui interdit l'adhésion complète au vent du printemps et ne l'autorise pas à s'y abandonner dans une joie complète.

Le même recueil contient *L'humble Italie*¹⁵, petit poème dont l'élément unificateur qui construit le village est le gazouillis des hirondelles qui cousent ensemble, à l'aide d'un fil sonore, les ciels bleus des Alpes, les bourgs septentrionaux, la campagne romaine, les contrées ensoleillées du sud. C'est une sonorité en harmonie avec les accents des jours de fête, des voix du soir de l'Italie « des petites gens », chère au poète.

Le premier petit poème qui ouvre le recueil est « L'Appennin »¹⁶ ; il s'agit presque d'un vol nocturne durant lequel le poète reconnaît et nomme les reliefs, les côtes, les villes, les rivières, filtrés par la lueur crépusculaire de la lune qui restitue un paysage contenant la

gamme chromatique allant des blancheurs du marbre au gris du tuf des sites étrusques. Les lumières vespérales ou nocturnes qui s'entrevoient sont délicates. C'est la clarté muette de la lune qui unit l'Italie. L'opposition entre le froid glacial du marbre, la chaleur des passions, le silence et la ferveur, décrivent en blanc et noir un paysage humain avec son innocence, scellé dans le monument funèbre sculpté pour Ilaria del Carretto par Jacopo della Quercia, dont, par un effet de zoom, les détails sont accentués, comme les paupières serrées de la jeune femme, au visage délicat, qui devient, pour le poète, symbole de l'Italie elle-même. Il n'est pas difficile de retrouver dans ces paysages la profonde influence exercée par Roberto Longhi, dont Pasolini suivit les leçons à l'Université de Bologne, novatrices notamment par les supports techniques utilisés par l'historien de l'art, dont les diapositives, qui à l'époque étaient en noir et blanc. Longhi eut une influence profonde sur Pasolini, surtout dans son cinéma, qui contient des citations iconographiques clairement identifiables de l'art pictural, parfois transformées en véritables *tableaux vivants*¹⁷. La peinture fait aussi partie des moyens d'expression de Pasolini, encouragé en cela lorsqu'il était étudiant par l'assistant de Roberto Longhi, Francesco Arcangeli, à qui il avait fait voir ses premières oeuvres¹⁸. Comme le rappelle l'écrivain Nico Naldini, son cousin, dans l'introduction du catalogue d'une exposition de dessins et peintures présentés à Vienne, ses premiers tableaux remontent à l'été 1941. Il s'agissait d'huiles et d'aquarelles, selon la technique impressionniste ; pour saisir le paysage, Pasolini, « tel un véritable védutiste¹⁹ », s'en allait à bicyclette, avec le chevalet et la boîte à couleurs, peindre les champs des environs de Casarsa²⁰. Récemment, dix-neuf de ses dessins et peintures ont été restaurés pour être exposés au Centre d'Études Pasolini de Casarsa, constituant une pinacothèque qui s'enrichira aussi d'oeuvres de peintres proches de l'artiste. Casarsa della Delizia reste le lieu fondateur de l'identité pasolinienne et ressemble, jusque dans son toponyme, à un oxymore. Sans entrer dans le domaine scientifique de sa reconstruction

étymologique, si l'on s'en tient uniquement aux suggestions sonores, celles des signifiants et des signifiés apparents, sans nul doute échappant pour certaines à la vérité historique, on est frappé par l'opposition entre la première partie du toponyme, qui paraît conserver l'écho d'une destruction violente, et la seconde, qui au contraire ouvre sur un lieu de joie apaisé et serein, un paradigme qui semble renfermer la synthèse de la vie du poète.

Traduit de l'italien par Bernard Vanel

¹ Giovanni Raboni, « L'altrove perpetuo della poesia », in *Il Centro altrove : periferie e nuove centralità nelle aree metropolitane*, Milan, Electa, 1955, p. 53.

² Le film, d'environ 15 minutes, produit par la RAI TV, fut réalisé par Paolo Brunatto en 1973 et diffusé en 1974, à l'occasion d'une émission *Io e... (Moi et...)*, dans laquelle il était demandé aux représentants du monde culturel d'expliquer leur choix pour une oeuvre d'art. Dans ce film Pasolini présenta ses réflexions à Ninetto Davoli.

³ *Convention du Conseil de l'Europe sur le paysage* (<https://www.coe.int/fr/web/landscape>), adoptée par le Comité des Ministres de la culture et de l'environnement du Conseil de l'Europe le 19 juillet 2000 et signée à Florence le 20 octobre 2000 ; « Décret législatif 22 janvier 2004, n°42 », *Codice dei beni culturali e del paesaggio (Code des biens culturels et du paysage)*, en vertu de la loi du 6 juillet 2004, n°137 et modifications successives.

⁴ On signale à ce propos la cinquième intervention *online* de Tomaso Montanari, pour *Peccy Books*, du 21 mars 2019, dans laquelle l'historien de l'art, présentant son livre, *L'ora d'arte (L'heure d'art)*, évoque le risque auquel est soumis le paysage anonyme, citant aussi les considérations de Pasolini dans l'émission consacrée à Orte, relatives à la nécessité de défendre le pavement qui conduit à l'antique cité.

⁵ Sandro Penna, *Un po' di febbre (Un peu de fièvre)*, Milan, Garzanti, 1973.

⁶ Giorgio Bassani, *L'odore del fieno*, Milan, Mondadori, 2005. (Éd. fr. *L'odeur du foin*, trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1979.)

⁷ Goffredo Parise, *Sillabario n. 1 (Syllabaire n. 1)*, Turin, Einaudi, 1972. (Éd. fr. *Abécédaire*, trad. Alix Tardieu, Paris, Gallimard – L'arpenteur, 1989.)

⁸ Pier Paolo Pasolini, *Sandro Penna, Un po' di febbre*, in *Scritti Corsari*, préface d'Alfonso Berardinelli, Milan, Garzanti, 2020 [1975], p. 143-147.

⁹ Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, Milan, Mondadori, 2005. (Éd. fr. *Trois orient, récit de voyages*,

trad. Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Payot-Rivages, 2006.)

¹⁰ Linda Mavian, « I nuovi scenari territoriali e gli strumenti per la loro interpretazione », in *Esercizi di paesaggio*, Regione del Veneto, Direzione Urbanistica e Paesaggio, Venise, 2011, p. 15.

¹¹ Réflexions présentes dans un article paru dans le *Corriere della sera* et publié dans *Scritti corsari*, op. cit. : « 1° février 1975, L'articolo delle lucciole », p. 128-134.

¹² Comme il l'affirme dans la « Lettera aperta a Italo Calvino: P: quello che rimpiango », parue dans *Paese sera* et éditée et reprise dans *Scritti corsari*, op. cit., sous le titre « 8 juillet 1974, Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino », p. 51-55.

¹³ Pier Paolo Pasolini, « O me giovanetto ! » (O me donzel !, en frioulan), in *Poesie a Casarsa*, Bologne, Librairie Mario Landi, 1942, p. 13. (Éd. fr. *Ô ma jeunesse ! in Poèmes de jeunesse*, trad. Nathalie Castagné et Dominique Fernandez, Paris, Gallimard, 1995.)

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, « Quadri friulani », in *Le ceneri di Gramsci*, Milan, Garzanti, 1957, p. 41-49.

¹⁵ Pier Paolo Pasolini, « L'umile Italia », in *Le ceneri di Gramsci*, op. cit., p. 32-40

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, « L'Appennino », in *Le ceneri di Gramsci*, op. cit., p. 3-12.

¹⁷ Sandro Sproccati, « Pasolini, Longhi e la potenza dell'immagine », in *Antinomie. Scritture e immagini*, blog collectif, 24 avril 2020.

¹⁸ Vincenzo Trione, « Pasolini pittore fragile. Elegiaco e senza rabbia dipinse soprattutto se stesso », *Corriere della sera*, « Il club de La Lettura », 3 avril 2012.

¹⁹ Le Véduitisme est en genre pictural italien du xviii^{ème} siècle (principalement à Venise) consistant essentiellement en peinture de paysage, de la vie urbaine et suburbaine (N. d. R.).

²⁰ Nico Naldini, préface au catalogue de l'exposition *Pier Paolo Pasolini. Dipinti/Gemaltes* qui s'est tenue à Vienne du 30 août au 8 septembre 1991. Cf. *Pier Paolo Pasolini. Dipinti/Gemaltes*, éditions Per Procura, 1991. Référence en ligne.