

LINKS — *series 9-10*

Pier Paolo Pasolini



Joseph Nechvatal, *Le Bateau ivre en rose*, 2022.

Louis-José Lestocart (dir.)

C'est une œuvre infinie, et non pour un seul homme. Quelle ambition incroyable ! Cependant, à travers l'obscur chaos de cette science, j'ai entrevu je ne sais quelle lumière, dont le secours pourra, je crois, dissiper les plus épaisses ténèbres.

René Descartes, Lettre à Isaac Beeckman, 16 mars 1619.



Johanna Blayac, *Musca Domestica*, photographie, été 2024.

Édito

Dans toute étude de Pier Paolo Pasolini se profile un problème de taille. Il n'existe pas de corpus entier de l'œuvre écrite de Pasolini en France. À quand l'équivalent d'une Pléiade pour Pasolini ? Il y a encore des inédits, des textes à peine connus comme *Bestemmia*. En France, des publications même récentes sont tronquées ou parcellaires, et restent éparpillées. Ainsi des textes assez fondamentaux pour la recherche, dont une défense et illustration de la langue vulgaire, conférence prononcée en 1975, sont absents de l'édition de *L'Expérience hérétique* de 1976 (et des suivantes), traduction française de *L'Empirismo eretico* de 1972. Toutes ces lacunes font que paradoxalement Pasolini reste un peu « méconnu », alors qu'il est très célèbre ou célébré.

Pier-Paul Carotenuto s'étant attelé à la traduction du scénario *Des oiseaux petits et gros* (1966) parle ainsi dans ce dossier Pasolini présenté en deux parties, de *Bestemmia (Blasphème)*, dont il n'existe jusqu'à présent, comme au reste pour *Des oiseaux...*, que de très courts extraits traduits en français par René de Ceccatty dans son anthologie *Le Christ selon Pasolini* (2018).

Il existe aussi un autre Pasolini qui semble avoir eu des préoccupations écologiques avant l'heure – bien que le souci écologique ait des racines bien plus anciennes –, avec l'idée de sauvegarder des paysages italiens et autres tels qu'ils sont, alors qu'ils sont menacés et souvent déjà dégradés par le boom industriel et économique italien de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Ce boom a produit ce que Pasolini appelle une « mutazione antropologica » (mutation anthropologique) se manifestant par une culture de la consommation exclusive conduisant à une vie hédoniste faisant perdre les valeurs et entraînant un nivellement des consciences et des goûts. Il est l'auteur de féroces diatribes contre ce consumérisme dans les textes des années 1970 : *Écrits corsaires* (1975), *Les Lettres luthériennes* (1976) et *Le chaos* (1979). Deux textes sont ici consacrés au thème écologique selon deux points qui finissent par se rejoindre. Jacopo Rasmì, dans « La mutazione antropologica 2024 », voit dans les préoccupations pasoliniennes à ce sujet des résonances avec des préoccupations plus contemporaines, plus actuelles, et les transpose en « un registre politiquement productif » par exemple avec les thèses de la théoricienne étasunienne Donna Haraway, remplaçant le terme Anthropocène par celui de « Chthulucène ». La théoricienne étasunienne se sert de ce dernier terme pour « désigner une époque aussi actuelle que virtuelle où l'échelle individuelle humaine doit se décomposer pour fertiliser de nouveaux assemblages collaboratifs entre êtres vivants ». Dans « Les paysages de Pasolini », la poétesse et écrivaine Linda Mavian s'attache aussi à montrer l'évolution irréversible causée par cette nouvelle donne consumériste en soulignant la défiguration irrémédiable des lieux et des paysages qui s'en est suivie. Elle donne l'exemple d'un court métrage du réalisateur, provenant d'une émission culturelle diffusée sur la Rai (*Pasolini et... la forme de la ville*, 1973). Lors de cette émission, détruisant le code télévisuel de l'interview prévue, Pasolini s'empare de la caméra pour filmer lui-même la ville d'Orte, site grandiose dégradé par des constructions modernes, et ce faisant, au lieu de s'adresser au public, prend comme seul témoin Ninetto Davoli présent sur le tournage avec lui. Il attaque via cette mise en abîme le pouvoir formaté de la télévision. Le thème de la pollution sous toutes ses formes est aussi abordé par Pasolini dans un article connu sous le titre « L'article des lucioles » évoquant la disparition des lucioles auquel fait d'ailleurs allusion Jacopo Rasmì. Ces mêmes préoccupations sont déjà présentes dans ses poèmes, *a minima* dans son premier recueil (*Poésie à Casarsa*, 1942), l'intention devenant plus sensible dans les *Cendres de Gramsci* (1957) avant le déferlement de la « rage » surgissant dans *La Religion de mon temps* (1961) et plus encore dans *Poésies en forme de rose* (1964), et enfin dans les articles « brûlots » des années 1970 réunis notamment dans les *Écrits corsaires*. Selon Linda Mavian, dans ses poèmes, sous l'influence de Roberto Longhi, historien d'art réputé et professeur dont il suivra l'enseignement à l'université de Bologne en tant qu'étudiant, il recompose déjà les paysages à l'aide de l'Histoire de la peinture en s'en inspirant directement (lui-même peignait d'ailleurs). Manière qu'on retrouve aussi dans son cinéma.

Raphaël Szöllösy, dans « Portrait spéculatif de Franco Citti en Giordano Bruno », s'interroge, lui, sur le rapport pouvant exister entre Pasolini et le philosophe hérétique de Nola, et voit un « Franco Citti drapé dans les habits de Giordano Bruno » dans des films comme *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Le Décaméron* (1971), *Les Contes de Canterbury* (1972), *Les Mille et une Nuits* (1974), en tant qu'il campe un personnage « hérétique », à l'instar de son créateur, Pasolini, voire démonique. Cela dans une idée de quête ou même d'attraction de « l'Homme vers l'infini ». On a très peu écrit sur cette résonance entre le Nolain et Pasolini dans la *vulgate pasolinienne*, si ce n'est Bertrand Levergeois (auteur d'une étude sur Giordano Bruno chez Fayard), mais de façon assez restreinte dans *Pasolini. L'alphabet du refus* (2005). Profitons-en pour dire qu'il faudrait faire une semblable étude sur le philosophe anti-cartésien Giambattista Vico, dont

on retrouve le nom cité à quelques reprises dans *L'Expérience hérétique*. Même s'il existe, par exemple, un article de Davide Luglio (« *Negli incanti di Vico ti ritrovo* », 2019) sur l'influence de la pensée vichienne sur Pasolini, mais qui laisse un peu sur sa faim.

Vanessa De Pizzol est à la fois chercheuse et traductrice et nous lui devons quelques traductions d'articles initialement en italien dans cette livraison de *LINKS* 9-10 ; qu'elle en soit amplement remerciée. Dans son propre article « *Il Vantone*, ou le champ d'expérimentation de la "transposition créatrice" chez Pasolini », il est d'ailleurs directement question de traduction. Exercice auquel le poète, écrivain et cinéaste, dramaturge de surcroît (sa première tragédie, *Cédipe à l'aube*, date de 1938), se prête volontiers. En 1960, l'acteur fleuron entre autres de la Comédie italienne, Vittorio Gassman, fondateur et directeur du Teatro Popolare Italiano (TPI), compagnie œuvrant dans l'esprit du TNP de Jean Vilar, propose à Pasolini de traduire et d'adapter pour la scène les trois tragédies composant l'*Orestie* d'Eschyle. Après que ces tragédies ont été données au théâtre grec de Syracuse, Gassman demande à Pasolini de s'attaquer, cette fois, au *Miles gloriosus* de Plaute. Le poète-écrivain en tire, en 1961, la pièce *Il Vantone (Le Soldat fanfaron)*. Pasolini, comme l'explique plus loin, dans un autre texte, Andrea Cerica, connaît fort bien le latin et le grec appris au Lycée Galvani de Bologne et à l'université du même endroit. Il a déjà traduit l'année précédente une partie du Livre I de *L'Énéide* de Virgile, et aussi de *l'Antigone* de Sophocle. Dans *Il Vantone*, il mêle à sa traduction du romanesco (dialecte populaire des faubourgs romains) et du frioulan (dialecte du Frioul dont il est originaire). La pièce ne sera finalement pas jouée, les acteurs ayant du mal avec le romanesco et le frioulan. Pasolini pratique le « mélange des styles » cher à un de ses référents, Erich Auerbach, et octroie, sous l'influence de Dante, une place non négligeable à la *langue vulgaire*. Par-là, peut-on remarquer, il se rapproche (sans le savoir ?) de l'usage des membres de l'élite de la République et de l'Empire romains et même de Plaute lui-même. Avec *Il Vantone*, Pasolini se livre à tout un travail sur la langue qu'analyse Vanessa de Pizzol.

Les poèmes du poète grec Constantin Cavafy constituent le point de départ de l'article d'Andrea Cerica mentionné supra. Cerica montre dans « La Grèce au corps. La poésie de Constantin Cavafy dans le premier roman de Pasolini : de Tonuti à Ninetto » combien l'influence de ce poète « exaltant le corps masculin » a compté dans l'écriture des premiers romans de Pasolini (*Actes impurs* et surtout *Amado mio* rédigé entre 1947 et 1950), allant jusqu'à reprendre des vers du poète grec dans ceux-ci. On voit ainsi combien sa propre thématique homosexuelle s'en est inspirée en prenant comme support les corps de ses protégés Tonuti Spagnol au Frioul, et par la suite Ninetto Davoli à Rome avec le sens de la danse extatique de ce dernier présente dans certains films : *Cédipe roi* (1967) lors de la mort du Sphinx, *Théorème* (1968) avec la danse du facteur et, avant cela dans *Des oiseaux petits et gros* (1966). Cerica montre aussi que Pasolini n'est pas un « simple » homme cultivé, mais un réel connaisseur des langues latines et grecques, sinon un érudit (grâce aux enseignements de Carlo Gallavotti, son professeur de latin et grec au lycée Galvani de Bologne et à ceux de Goffredo Coppola « néolatiniste militant pour l'enseignement du grec » à l'université de la même ville). Sa connaissance est de fait suffisamment poussée pour qu'il puisse à son tour enseigner le latin ; pour le grec il n'a pas passé d'examen. Un autre des mérites de cet article est de montrer l'influence de la Calabre, dont est originaire Ninetto, et de donner une explication séduisante à la « haine » de Pasolini pour les cheveux longs dans les années 1960 et surtout 1970. Aux longs cheveux, Pasolini préfère en effet le « toupet volumineux sur le front (figure phallique avant tout et emblème de truanerie et de barbarie) » des « vauriens » calabrais. Voilà qui l'éloigne un tant soit peu du qualificatif de simple réactionnaire qu'on lui a alloué sur ce sujet. Bien d'autres éclaircissements sont donnés sur la « nature réelle », la construction intellectuelle très logique de Pasolini, via cet article.

Il est encore question de traduction dans celui de Pierre-Paul Carotenuto, « Les traductions pasoliniennes : le cas de Saint François d'Assise ». Comme on l'a dit plus haut, Carotenuto traduit actuellement en français le scénario *Des oiseaux petits et gros* et envisage de traduire *Bestemmia* (blasphème), texte ébauché à partir de 1962 et retravaillé jusqu'en 1967. *Bestemmia*, qui est comme l'a dit Pasolini « un scénario en forme de poème », est une œuvre inédite ; d'ailleurs les héritiers de Pasolini ne tiennent pas trop à ce qu'on la publie. Pasolini a aussi envisagé un temps d'utiliser le titre *Bestemmia* pour ses œuvres poétiques complètes. Quoi qu'il en soit, le texte existant sous ce titre témoigne, avec *Des Oiseaux...*, d'une « forte composante franciscaine à l'intérieur de l'œuvre pasolinienne ». Ce scénario en vers met en scène un saint révolutionnaire, un « anti-François » d'Assise, et devait initialement être tourné avant *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964).

Enfin, cette première partie du dossier « Univers pasoliniens » se termine sur le récit de différentes rencontres de Jean Dufлот avec le cinéaste. Ce « Petit recueil de gags existentiels » – on doit remercier l'éditeur Bernard Vanel d'avoir permis sa re-publication dans *LINKS* – est l'occasion de quelques traits pittoresques.

Notamment ce moment où Pasolini, de fort méchante humeur parce que l'équipe de foot de Bologne dont il est le fervent supporter a lamentablement perdu, reporte au surlendemain le rendez-vous prévu. Dufлот est l'auteur, entre autres, de *Dernières Paroles d'un impie* (1981), série d'entretiens avec Pasolini se déroulant de 1969 à 1975. Ce sont plutôt les « temps morts » entre ces entretiens qui sont racontés ici.

Les trois textes qui inaugurent la deuxième partie de notre dossier sont consacrés au spectacle vivant. L'activité théâtrale intense de Pasolini a été très étudiée dans les années 2000 par le grand spécialiste Stefano Casi. Cependant, dès les années 1980, en Allemagne et en Angleterre, on s'est penché sur ce versant plutôt alors (très) méconnu de la production artistique pasolinienne, que l'article de Francesco d'Antonio traite en en brossant un panorama complet de 1966 à 1974. On y reviendra plus bas.

Pasolini est en effet auteur de pièces, et cette création particulière se poursuivra presque tout au long de sa création cinématographique en interférant même parfois avec elle : c'est le cas de *Théorème*, tragédie en vers (et aussi roman) avant d'être un film, et de *Porcherie* (1969), au moins pour une partie. Comme le dit Francesco d'Antonio dans son article « Le théâtre de Pier Paolo Pasolini (1966-1974) : entre tragédie et humour », on retrouve aussi des traces de pratique théâtrale dans *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975). Si Pasolini, en 1966, écrit au moins six tragédies en vers (en fait une dizaine) dont *Théorème*, *Porcherie*, *Orgie*, *Pylade*, *Affabulations*, etc., lors d'une convalescence où il doit garder le lit après une crise d'ulcère perforé, son écriture et même sa pratique théâtrale (puisque plusieurs fois, dans sa jeunesse, il met ses pièces en scène et joue lui-même), a commencé néanmoins bien avant, au Frioul, dans le village natal de sa mère à Casarsa. Ainsi *Les Turcs au Frioul*, pièce qu'il compose à 22 ans au printemps 1944, dont Bernadette Mimoso-Ruiz livre ici une analyse détaillée. Cette tragédie en prose avec chœur antique est jouée par une compagnie d'amateurs constituée de garçons du village auxquels il donne des cours avec sa mère dans une commune proche : Versuta. Il transpose l'invasion du Frioul par les Allemands, vers la fin de la Seconde Guerre mondiale, par l'invasion de cette même région par les Turcs. Ce qui est historiquement véridique. La pièce est en frioulan, dialecte que Pasolini maîtrise à cette époque plutôt bien, avant de le posséder parfaitement environ une décennie plus tard. Elle met en scène deux frères portant le nom de Colùs (ancêtre de la mère de Pasolini : Susanna Colussi) dont le caractère s'oppose sur la conduite à tenir. L'un, Meni, veut se battre contre l'ennemi ; l'autre, Pauli, s'en remet à Dieu. Transposition à peine voilée avec une « alternance du frioulan et du latin » du portrait de Pasolini et de son frère cadet résistant Guido qui sera bientôt tué par une faction dissidente de partisans. *Les Turcs au Frioul* « annonce la problématique qui traversera toute l'œuvre de l'écrivain en exprimant son constant paradoxe où se côtoient l'engagement politique et une forme de spiritualité, à l'ombre de la figure maternelle ». Dès cette pièce, on retrouve aussi une certaine « inclination au blasphème ». Il y a ainsi une intense production de pièces, de la part de Pasolini, dès l'âge de 16 ans, dans sa période frioulane, jusqu'en 1959-1960, date de son installation à Rome. Comme le dit Francesco d'Antonio dans son article, le théâtre est pour Pasolini, à la période où il enseigne à Casarsa et Versuta et crée avec ses élèves l'Academiuta di lingua furlana (l'Académie de langue frioulane) en 1945, « une pratique pédagogique qui aboutit à l'écriture et la mise en scène ».

Les six tragédies composées à partir de 1966 et jusqu'en 1974 sont, elles, une réflexion sur la bourgeoisie. Le prologue d'*Orgie* montre le protagoniste, adepte de sadomasochisme avec sa femme et une prostituée, et qui vient de se pendre, parler en se qualifiant de bourgeois moyen. Les deux protagonistes de *Porcherie*, Julian et Ida, sont eux de riches bourgeois. L'action située dans l'Allemagne fédérale des années 1960 montre aussi le lien entre bourgeoisie et nazisme. Occasion pour Pasolini, comme ce sera le cas dans *Salò*, de dénoncer « avec clairvoyance la façon dont le fascisme survit dans la société moderne à travers la culture de consommation » (Hèctor Parra). Ce théâtre bourgeois est une révolte contre l'évolution culturelle et économique italienne dont on a parlé plus haut. Pour Pasolini, cette évolution a « effacé l'opposition entre bourgeoisie et classes populaires », et l'Italie est devenue un pays néo-capitaliste promouvant la culture de masse. Les pièces de Pasolini répondent à cet état en critiquant l'idée de représentation et en s'enrichissant, par exemple, de mises en abîmes et d'effets de miroir, s'interrogeant sur le moi et l'autre afin de « lancer des défis intellectuels au lecteur-spectateur ». Pasolini définit ainsi un « Théâtre de Parole » opposé aux modes de représentation bourgeois comme avant-gardistes et écrit le *Manifeste pour un nouveau théâtre* en 1968, instaurant le cadre d'une réflexion métathéâtrale. Il demeure cependant dans ses créations une dimension humoristique. Pasolini, entre son arrivée à Rome et 1966, poursuit néanmoins sa création théâtre avec de nombreuses pièces dont il est impossible de rendre compte ici.

Hèctor Parra, compositeur, auteur d'une mise en opéra du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, a fait de même avec *Orgia (Orgie)*, une des « tragédies bourgeoises » de Pasolini. Pour Parra, cet opéra marque « la poursuite d'un engagement artistique centré sur les préoccupations humaines ». Dans son article « LA

LINGUA DEL CORPO. *Orgia*, un opéra d'après l'œuvre éponyme de Pier Paolo Pasolini », le compositeur déclare qu'à partir du point de vue de l'auteur, pour qui le théâtre doit être un théâtre de la parole, il s'est interrogé sur cette notion de parole : « la parole est tout, la langue et la musique. » De là il devenait possible de faire un opéra. Car « en explorant les limites de la voix chantée, où coexistent des formes de vocalité presque opposées, on peut s'approcher de l'idéal pasolinien, et rendre ainsi au langage sa capacité expressive à travers une parole qui passe par la physiologie du corps lui-même ». Parra passe en revue tous les types de voix possibles et en vient au corps lui-même considéré comme « le plus expressif des langages » (corps qu'on peut aussi déformer, torturer, avilir par les actes sexuels sadomasochistes en tant qu'« actions physiques qui parlent »). Cette interrogation sur le corps le pousse à exécuter, lors de sa résidence à la Villa Médicis à Rome entre septembre 2021 et août 2022, une série de dessins à l'encre de Chine à partir de torsos antiques vus dans les musées romains : « Mon but était d'écouter leurs voix, de ressentir leurs tensions internes et leurs rythmes externes afin de stimuler l'imagination lyrique qui donnerait vie aux deux protagonistes d'*Orgia*. » Cet acte de dessin instaure une pluridisciplinarité ou plutôt une « migration des disciplines ». Comme l'explique encore l'auteur avant d'en venir précisément à la technique mise en œuvre pour son opéra : « Cette expérience plastique et esthétique m'a permis de développer un lyrisme fluide, organique et protéiforme qui, selon la nature du texte, prend différentes formes. » N'oublions pas qu'*Orgie*, comme les autres tragédies de Pasolini de cette époque, ressort de ce qu'il appelle un « Théâtre de Parole », et aussi bien de musique (de la parole).

Le corps encore est le sujet de Clément Schneider, chercheur et cinéaste, auteur notamment du film *Un violent désir de bonheur* (2018). Dans « Abjuration de l'utopie : de la *Trilogie de la vie* à *Salò* », il décrit l'utopie « d'une émancipation amoureuse des corps d'un côté vs [la] contre-utopie des corps broyés par l'aliénation fascisante de l'autre ». Dans un fameux article de 1976, paru en français dans la revue *Esprit*, Pasolini abjure la *Trilogie de la vie* (1970-1974) composée du *Décameron*, des *Contes de Canterbury* et des *Mille et une nuits*. Ces « films solaires et érotiques – dans lesquels les corps exultent » sont conçus en tant que réponse « aux illusions de la société de consommation », par « cette réalité des corps d'antan » (Bertrand Leverageois). Adaptations « de contes médiévaux, sensuels et paillardes, satiriques et comiques, tendres mais aussi cruels, les corps – et le sexe – y sont donc célébrés dans toute leur dimension "pléthorique" [selon le terme de Georges Bataille] et leur absolue puissance de vie et de jubilation ». Dans ces films, montrant « un souci ethnographique », résident aussi parfois de véritables mises en abîme comme lorsque Pasolini, jouant lui-même un disciple de Giotto, doit peindre une fresque (faire un film, donc). Une fois la fresque réalisée, il déclare, ce qui constitue l'ultime phrase du film : « Pourquoi réaliser une œuvre alors qu'il est si beau de la rêver seulement ? » Dans l'article suivant celui de Schneider, Frédéric Papon note ainsi, à un autre propos, qu'« à la fin de la *Recherche du temps perdu*, le narrateur décide qu'il est temps d'écrire, même si, paradoxe suprême, le livre est déjà écrit, comme le rappelle Barthes dans une de ses leçons sur le Vouloir-Écrire ». Ici, le film *Décameron* est contenu pour ainsi dire *en puissance* dans la fresque et, une fois celle-ci réalisée, le film peut finir. Mais une autre réalité perce bientôt sous cette utopie, déjà évoquée en 1964 dans *Poésie en forme de rose* : « J'en suis revenu tout simplement au magma ! / Le Néocapitalisme a gagné [...] » (« Une vitalité désespérée II »). Car dans la *Trilogie de la vie*, cette « utopie des corps » contient déjà, presque dialectiquement, « son renversement et sa négation ». La peste est présente dans *Le Décameron*, et dans les *Contes de Canterbury* le Diable (Franco Citti), à un moment, remplit un certain rôle plutôt néfaste (Citti est d'ailleurs aussi un tueur sans scrupules qui finit après sa mort par être vénéré comme saint dans *Le Décameron*), et on voit dans les *Mille et une nuits* une émasculatation puis le « démembrement d'une jeune femme à coup de lames par un démon ». Renversement qui s'exprimera plus encore dans la contre-utopie radicale de *Salò* et « son finale épouvantable ». C'est cette inversion des valeurs que montre Schneider dans son article en étudiant d'abord certains composants de la *Trilogie de la vie*, avant de passer aux mises en scènes « scélébrates » du film inspiré par le roman du Divin marquis. Plutôt que le banquet de merde et la scène des victimes tenues en laisse comme des chiens, Schneider s'attache au « concours du plus beau cul » et aux « cache visuel des jumelles, artifices réalistes (prothèses, etc.) des moments de torture » de la fin. Dans cette « contre-utopie fascisante des corps-objets de consommation annihilation », Pasolini recherche dans sa *manière* (symétrie, frontalité, théâtralité, cercles dantesques) « une plus grande lisibilité ». Schneider voit dans *Salò* une certaine continuité de la *Trilogie*. En tout, « *Salò* n'existe que par la *Trilogie de la vie*, contre elle, avec elle, hanté par elle ».

« "Et enfin hop, plus de Tommaso" » (Les fins de Pier Paolo Pasolini) », article de Frédéric Papon également réalisateur et producteur, ancien directeur d'études à la Fémis, propose une idée force à propos des fins dans tous les films de Pasolini. Dès *Accattone*, le mot « Fine » apparaît en lettres noires sur fond blanc,

« comme un écrivain écrit avec de l'encre noire sur du papier blanc ». Cette idée est fondamentale et il faudrait faire toute une étude à la fois linguistique et structurelle montrant que les films de Pasolini sont de l'écriture *réalisée*, en dehors même de l'idée de scénario porté à l'écran. Toutes les fins des films de Pasolini (tant longs, que courts et moyens métrages et documentaires) sont ici décrites précisément. La fin de *Salò* est évidemment prise en compte avec ces deux miliciens bientôt appelés à devenir consuméristes, qui dansent « lascivement, doucement, tendrement » après que les « "quatre scélébrates" se sont adonnés à des tortures indescriptibles ». Et Papon rappelle encore une autre fin, celle de Pasolini assassiné dans la nuit de la Toussaint 1975 sur la plage d'Ostie. Cette fin atroce lui sert aussi à analyser d'autres fins, cette fois celle des héros des films du cinéaste *sacriifié*, eux-mêmes connaissant des fins plus ou moins « heureuses » où (très) souvent la mort est là. La fin du roman « romain » de 1959 *Une vie violente* n'est pas plus heureuse :

« Quand Tommaso se retrouva sur son lit, il lui sembla qu'il allait mieux. En fin de compte, en fin de compte, tout n'était pas dit encore... Depuis plusieurs heures, la toux n'était pas revenue. Il demanda à sa mère un peu de ce marsala qu'avait apporté Irène. Puis, quand vint la nuit, cela empira : de nouveau il vomit le sang, il toussa, toussa sans plus s'arrêter et enfin hop, plus de Tommaso. »

Ce deuxième volet des Univers pasoliniens se termine par le récit de Bernard Vanel, dans son article « Er Pecetto », sur sa rencontre à Monteverde (quartier romain dans la périphérie) d'un personnage pittoresque, Silvio Parrello dit Er Pecetto, à Rome, le 17 octobre 2023. Âgé de quatre-vingts ans, ce personnage est un des *ragazzi di vita* des *borgate*, zones périphériques de la ville, ayant connu Pasolini de onze ans à seize ans. Après cela, Er Pecetto le perd de vue au moment où le cinéaste travaille sur *Accattone* et le revoit une fois alors que Pasolini vient de tourner *Médée* (1969-1970) avec Maria Callas, et il ne le reverra plus. Ce récit est l'occasion de reparcourir quelques lieux romains fréquentés par le poète, écrivain et cinéaste. Quant à Er Pecetto qui est peintre, son atelier a été transformé par ses soins en « un musée Pasolini, un véritable sanctuaire en hommage à celui qui a changé sa vie. Coupures de journaux, livres et magazines, photographies en noir et blanc et en couleur garnissent des meubles et ornent les murs ». Er Pecetto a eu, aussi, pendant douze ans, une correspondance avec Paola, la reine de Belgique. Eux ne se sont jamais rencontrés.

Venons-en aux Varia (*Scientific Perspectives, Humanities and Research, Perspectives scientifiques, sciences humaines et recherche ; Art(s) and (some) Thoughts, Art(s) et (quelques) réflexions*), cette fois moins nombreux que d'habitude – Pasolini oblige. Avant le dossier Pasolini, le physicien Jean-Claude S. Lévy, dans « Preuves biologiques de l'inconscient : conséquences et applications », s'interroge sur l'activité neuronale et le problème posé par l'inconscient. Après le premier dossier Pasolini, Sophie Larger, artiste designeuse et chercheuse, dans « L'esthétique et le design », parle de sa recherche intitulée « *Ré-confort* : design et esthétique de l'apaisement en milieu psychiatrique », c'est-à-dire de ses interventions dans l'espace de l'hôpital psychiatrique visant à amener aux patients une esthétique de l'apaisement et du *réconfort* via l'usage du design. Christophe Kihm, dans « Observer le comportement à la croisée des sciences », retrace comment la notion de comportement a été mise à l'étude dans différentes conférences internationales qui réunirent psychobiologistes, anthropologues, sociologues, psychiatres, psychanalystes, zoologues ou encore éthologues entre 1949 et 1958. Il s'intéresse en particulier aux conférences Macy « Group Processes » (1954-1958) qui font suite au premier cycle Macy axé sur la cybernétique (1946-1953). L'un des plus importants participants à ces deux cycles se nomme Gregory Bateson. Kihm développe son propos autour des recherches de Bateson et de quelques autres dont Konrad Lorenz. Robert Pickering, quant à lui, poursuit son exploration de l'« Entre-deux » chez Paul Valéry, commencée dans *LINKs* 7-8. Dans la première partie de son article intitulé « L'«Entre-deux» de la créativité valéryenne (2). Paul Valéry et Stephen Crane – Retombées et possibles d'une traduction inachevée I », Pickering parle précisément de la co-translation entreprise par Valéry et son ami Francis Vielé-Griffin du roman de Stephen Crane *The Red Badge of Courage – An Episode of the American Civil War*¹ (1895), au cours de années 1890. Mais le projet, intervenant au sein d'un « vaste chantier de réflexions, de projets et de publications mis en œuvre par Paul Valéry au cours des années 1890 », ne se réalisera pas.

Dans le domaine des « Art(s) et (quelques) réflexions », l'artiste du numérique et théoricien Joseph Nechvatal revient avec « The Transdisciplinary Nature of Fluxus & NeoFluxus Art Music » sur le Plastic Ono Band (1968) de John Lennon et Yoko Ono, artiste Fluxus. Ce qui ressort entre autres de cet article est que la structure ayant donné son nom au groupe existe bel et bien, sous forme de deux colonnes en Perspex construites par Charles Melling, et équipées de matériel électronique par « Magic » Alex Mardas et David

Goodwin d'Apple Electronics. Christophe Kihm et le compositeur Andrea Cera, dans l'article « Zero Visibility. From musical Persona to Persona of music », s'interrogent sur les constructions de personnalités (personae) dans la musique pop, tout particulièrement lorsqu'elles jouent avec la disparation ou l'effacement des visages, des corps, des identités, et sur ce que ces opérations d'invisibilisation font à la musique. Les auteurs consacrent la seconde partie de leur texte à un projet pop intitulé *We Have Zero Visibility* qui met en œuvre la déconstruction d'une persona. Ce projet, textes et musiques, est accessible par Dropbox grâce à un lien joint au texte. Louis-José Lestocart, dans un article en deux parties intitulé « Formes cinématographiques et structures topologiques », article déjà paru en 2017 aux éditions Hermann au sein d'un livre collectif dirigé par lui (*Esthétique de la Complexité. Pour un cognitivisme non-linéaire*), pose la question des formes, « précipités » s'apparentant à des *qualia*, et des topologies non-linéaires présentes au sein de certains films de réalisateurs comme Murnau, Dreyer, Hitchcock, Lynch, Weerasethakul et Resnais. Robert Pickering poursuit son article sur la tentative de traduction de Crane par Valéry : « "L'Entre-deux" de la créativité valéryenne (2). Paul Valéry et Stephen Crane – Retombées et possibles d'une traduction inachevée II » en convoquant de surcroît dans son analyse fouillée l'adaptation au cinéma du livre de Crane par John Huston : *The Red Badge of Courage (La Charge victorieuse, 1951)*, avec Audie Murphy. Louis-José Lestocart insère un très court texte, « Entéléchie et *force vive* de Leibniz », sur la définition de l'entéléchie chez Aristote et chez Leibniz et aussi sur le dépassement de l'erreur de la physique cartésienne par Leibniz, lequel, lors de sa réflexion sur le mouvement des corps, dans le cadre de sa Dynamique (*l'Essay de dynamique, 1692*), introduit la *force vive* permettant la naissance de la notion de « dynamique des formes » et d'un savoir morphologique de la nature, dont des penseurs comme Goethe et, bien après lui, René Thom, s'aviseront. Ce petit texte peut servir avantageusement d'introduction au texte suivant de Clément Morier et Bruno Pinchard : « René Thom et la Théorie des catastrophes. Vers une réhabilitation topologique de la substance ? », où il est d'ailleurs là aussi question de la découverte leibnizienne sur la *force vive*. Cette querelle Leibniz/Descartes se retrouve dans « les audaces scientifiques de Thom ». Thom poursuit les enjeux d'un néo-aristotélisme leibnizien dégageant ce que Descartes, dans son étude du mouvement reposant sur des chocs entre les corps, n'avait pas enregistré dans leur interaction : « l'énergie emmagasinée dans l'interaction – appelée en physique l'*action* – est le véritable moteur de la propulsion. » On arrive ainsi à l'idée d'un « principe vivant derrière le mécanisme des corps ». Ce qui introduit plus ou moins à la notion de *morphogenèse* et à la Théorie des catastrophes dont Thom fera l'essentiel de son travail.

Dans « ReSilent – Transforming Sound Intrusiveness », Andrea Cera poursuit sa recherche sur les sons. Avec Antonio Camurri, il pose une approche de la « modélisation, de l'analyse automatisée et de l'amélioration des paysages sonores intrusifs, basée sur une série de dimensions timbrales, temporelles et contextuelles » autour desquelles s'articule le caractère potentiellement intrusif d'un son. Ces sons intrusifs ne sont pas toujours une expérience négative, cela le devient lorsque nous les subissons. Les concepteurs sonores doivent donc tenir compte de ce problème. Les auteurs s'attachent ainsi à l'attention auditive et, au-delà, au « bien-être » de l'ensemble du corps humain placé dans des conditions d'écoute intentionnelle ou non-intentionnelle. Par la suite, les études sur les « correspondances croisées entre les descripteurs audio et les descripteurs des mouvements humains expressifs constituent une direction de recherche prometteuse, par exemple dans la sonification interactive en temps réel des mouvements expressifs (individuels et conjoints) de l'ensemble du corps humain dans les applications prédictives de santé et de bien-être culturel ». Avec « Si je ne dessine plus mes images : Réflexion sur les usages de l'IA dans les domaines graphiques et esthétiques », Laurent Bonnotte, psychomotricien et artiste, pose une problématique très actuelle. Doit-on soutenir ou non les « bienfaits » de l'IA générative et ce qu'on appelle le *promptisme* (par ce procédé, l'image produite, inspirée de millions d'autres images, est une composition essentiellement statistique) et les systèmes récurrents par algorithmes transformateurs Deep Learning (type ChatGPT-4 pour le texte) ? Pour lui, ces techniques génèrent en même temps que des images, des problèmes « tant sur les plans économiques, politiques, artistiques, idéologiques, ontologiques, scientifiques, éthiques, juridiques et autres », et donc, il lui semble qu'il ne faut pas les soutenir, car « la forme graphique générée n'aura pas grand-chose à voir avec mon individualité, là où s'implique ma corporéité », soit l'acte sensori-moteur. De là naît la question : « Que devient le créateur ? et, partant, la création ? ». On pourrait ajouter : Et l'imaginaire ?... En même temps, ces formulations suscitent d'autres questions. En 1922, l'artiste hongrois constructiviste Lazlo Moholy-Nagy expose au moins trois « tableaux téléphonés ». Ces tableaux ont été réalisés sur plaque de porcelaine émaillée par un technicien (un fabricant d'enseignes) auquel l'artiste a communiqué, par téléphone, toutes les instructions nécessaires. Serait-on pour autant hors du domaine de l'œuvre d'art ? Plus près de nous, l'artiste Joseph Nechvatal fait réaliser ses peintures numériques par un tiers – après les avoir

conçues de manière traditionnelle via dessin et peinture – avant de faire intervenir, par le truchement d'un ingénieur, des systèmes multi-agents (Intelligence Artificielle Distribuée), installant un virus *génératif* dans ces peintures afin de les détruire progressivement. Même si ces exemples de créations (et il y en a bien d'autres, comme les *dripping* de Pollock, voire l'urinoir de Duchamp) semblent éloignés de la problématique posée par Bonnotte, la question demeure : quand y-a-t-il œuvre d'art ? Est-ce le corps qui prime ou l'intention ? L'intention peut-elle être située en dehors du corps si on la rattache aux procédés neuronaux ? Ce qui ramène aussi inévitablement ou indirectement au problème de la conscience. *Hard problem...*

Autrement dit, la création ne réside pas seulement dans le geste, le corps, la corporéité, mais dans l'intentionnalité, voire, et souvent, l'aléatoire...

LINKs—series 9—Pier Paolo Pasolini 1

Présentation de LINKs 9 et 10, 3

JEAN-CLAUDE SERGE LEVY

Preuves biologiques de l'inconscient : conséquences et applications, 14

DOSSIER **Univers pasoliniens 1**

JACOPO RASMI

La mutazione antropologica 2024. Un concept pasolinien dans le contre-jour du Chtulucène, 20

LINDA MAVIAN

Les paysages de Pasolini, 29

RAPHAËL SZÖLLÖSY

Portrait spéculatif de Franco Citti en Giordano Bruno, 34

VANESSA DE PIZZOL

Il Vantone, ou le champ d'expérimentation de la « transposition créatrice » chez Pasolini, 43

ANDREA CERICA

La Grèce au corps. La poésie de Constantin Cavafy dans le premier roman de Pasolini : de Tonuti à Ninetto, 50

PIERRE-PAUL CAROTENUTO

Les traductions pasoliniennes : Le cas de Saint François d'Assise, 63

JEAN DUFLLOT

Petit recueil de gags existentiels, 70

Scientific Perspectives, Humanities and Research **Perspectives scientifiques, sciences humaines et recherche**

SOPHIE LARGER

Ré-confort : design et esthétique de l'apaisement en milieu psychiatrique, 78

CHRISTOPHE KIHM

Observer le comportement à la croisée des sciences, 85

ROBERT PICKERING

L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (2) Paul Valéry et Stephen Crane – Retombées et possibles d'une traduction inachevée I, 95

Art(s) and (some) Thoughts **Art (s) et (quelques) réflexions**

JOSEPH NECHVATAL

The Transdisciplinary Nature of Fluxus & NeoFluxus Art Music, 109

CHRISTOPHE KIHM ET ANDREA CERA

Zero Visibility. From Musical Persona to Persona of Music, 119

LINKs—series 10—Pier Paolo Pasolini 2

LOUIS-JOSÉ LESTOCART

Formes cinématographiques et structures topologiques I, 130

DOSSIER **Univers pasoliniens 2**

BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ

Les Turcs au Frioul : quand l'Histoire porte les interrogations de Pasolini, 140

FRANCESCO D'ANTONIO

Le théâtre de Pier Paolo Pasolini (1966-1974) : entre tragédie et humour, 147

HÉCTOR PARRA

LA LINGUA DEL CORPO. Orgia, un opéra d'après l'œuvre éponyme de Pier Paolo Pasolini, 154

CLÉMENT SCHNEIDER

Abjuration de l'utopie : de la Trilogie de la vie à Salò, 164

FRÉDÉRIC PAPON

« Et enfin hop, plus de Tommaso ». (Les fins de Pier Paolo Pasolini), 179

BERNARD VANEL

Er Pecetto, 192

Scientific Perspectives, Humanities and Research **Perspectives scientifiques, sciences humaines et recherche**

ROBERT PICKERING

L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (2) Paul Valéry et Stephen Crane – Retombées et possibles d'une traduction inachevée II, 197

LOUIS-JOSÉ LESTOCART

Entéléchie et force vive de Leibniz, 215

CLÉMENT MORIER ET BRUNO PINCHARD

René Thom et la Théorie des catastrophes. Vers une réhabilitation topologique de la substance ?, 218

Art(s) and (some) Thoughts **Art(s) et (quelques) réflexions**

ANDREA CERA ET ANTONIO CAMURRI

ReSilence — Transforming Sound Intrusiveness, 229

LAURENT BONNOTTE

Si je ne dessine plus mes images : Réflexion sur les usages de l'IA dans les domaines graphiques et esthétiques, 238

LOUIS-JOSÉ LESTOCART

Formes cinématographiques et structures topologiques II, 244

Présentation des contributeurs, 248

LINKs 9 Pier Paolo Pasolini 1



Preuves biologiques de l'inconscient : conséquences et applications

Jean-Claude Serge Lévy

L'analyse de l'activité neuronale durant le sommeil montre une large extension fragmentée, variable au cours du temps. Ce résultat démontre biologiquement l'existence d'un inconscient multiforme et variable. La même démonstration s'applique pour les animaux. Devant cette évidence largement observée, le problème posé par l'inconscient devient donc celui de son unité. Cette unité se révèle alors dans la structure même de l'image multiple que le système neuronal se forme du monde extérieur et de l'interaction avec lui, le ça, le moi et le surmoi. Cet inconscient freudien biologique évolue donc avec le temps et l'évolution de notre perception de l'extérieur. On en tire de nombreuses conséquences pratiques par exemple pour l'autisme et l'enseignement notamment. Au-delà de l'humain et de l'animal, le principe d'applications biomimétiques conduit aussi à concevoir des systèmes neuromorphes économes en énergie dotés d'une conscience à développer, une application potentielle à l'intelligence artificielle.

Introduction

L'observation actuelle, précise et rapide de l'activité neuronale d'êtres en activité pose la question du lien de ces résultats avec les théories antérieures fondées sur l'observation, le comportement, voire l'analyse poussée de ces effets à une tout autre échelle. D'où la question comment s'articulent ces observations de natures et d'échelles différentes. Finalement, en intégrant les pièces de ce puzzle, on montre ici que ces observations nouvelles enrichissent les théories antérieures et suggèrent des applications innovantes, à la fois dans le cadre du psychisme et aussi dans celui des systèmes neuromorphes.

Depuis quelques années, l'activité neuronale de sujets témoins est analysée dans les conditions les plus variées, de façon précise, systématique et reproductible, et en particulier durant le sommeil et les phases de rêve. Cette large observation a conduit Jean Delacour, professeur de psychophysiologie, à noter une preuve biologique de l'inconscient dans son ouvrage *Biologie de la conscience*, paru en 1989¹. Comme, durant le sommeil, l'interaction du sujet avec le monde extérieur est très réduite, minimisée, son cerveau minimise aussi ses dépenses en énergie et donc déplace les seuils d'activation des neurones non indispensables à la survie de façon à limiter la consommation d'énergie apportée par le flux

sanguin. Ce déplacement des seuils d'activation est effectué de façon aléatoire pour bien répartir d'une façon globalement uniforme cette consommation d'énergie dans tout le cerveau et les neurones. Évidemment, tous ces points expérimentaux sont observables et observés. Du coup, à un instant donné du sommeil et de l'état de rêve, seuls certains neurones sont actifs, et quelques instants plus tard, la carte de ces neurones actifs change. En conséquence, la carte des neurones actifs à un instant donné se modifie constamment au cours du sommeil et donc l'inconscient, qui est la trace de l'effet de ces neurones actifs, se modifie aussi constamment au cours du temps. L'inconscient est donc multiple et infiniment complexe ! C'est probablement ce qui explique le caractère métaphorique des rêves : à un instant donné de son sommeil l'individu ne dispose activement que d'une partie de ses neurones et donc les évocations de ses idées ne peuvent être qu'approximatives, à moins qu'elles n'aient été gravées avec une intensité particulière sous le coup d'une forte émotion. Une telle dépendance de l'intensité de la gravure, de la mémorisation, avait déjà été notée dans les théories comportementalistes de la mémoire², avec justement ce caractère de recouvrement cartographié fondamental dans la récupération de l'information notée.

Dès lors, ce qui pose problème, ce n'est plus l'existence de l'inconscient, à l'évidence multiple. La structure même de cet inconscient fragmentaire et mobile, ce qui lui donne une certaine unité, comme Freud³ et la tradition psychanalytique l'ont observé, devient le point central, le nœud de la question. Pour les animaux, la présence commune du rythme du sommeil, du repos, impose la réalité de la même constatation de l'inconscient multiple⁴. C'est donc le développement de la structure de l'inconscient au cours de la vie qui nous intéresse, ses accidents, ses possibles « réparations » et aussi les applications que l'on peut déduire de ces observations et expériences.

La construction de l'inconscient naît de notre rapport avec le monde extérieur. Elle se développe donc au cours du temps et de l'expérience accumulée. Cette construction n'a d'infini que le support biologique de la carte des neurones et de leurs connections, une carte elle-même aussi en évolution durant le cours de la vie. La structuration de l'inconscient en ça, moi et surmoi vient évidemment de l'analyse de nos émotions et pensées⁵ et correspond bien à la vision de l'extérieur et de la société distinguée selon plusieurs niveaux d'analyse. Cette vision change avec l'âge et l'expérience du sujet, mais les expériences initiales ont un rôle déterminant, modulé par l'intensité des sensations, comme déjà noté par les théories comportementalistes⁶, ici dans la formation progressive de notre inconscient. L'inconscient a donc un caractère statistique et est dominé, marqué par les premières expériences. L'éducation, l'enseignement ont donc un rôle fondamental dans la formation progressive de l'inconscient, du caractère profond de la personnalité. C'est un point essentiel qui n'est pas si bien perçu que ça par la société, en particulier par le monde de l'éducation. En voilà deux exemples. Le premier est celui de la représentation abstraite de la réalité par les mathématiques. Le second est celui de l'autisme, un contact difficile avec l'extérieur.

Les mathématiques

Les mathématiques sont apparues dès les débuts de l'humanité dans la pratique des

comptes d'objets (calculi de Qalaat Jarmo remontant au néolithique – N.d.R.) comme dans la représentation imagée du monde qui nous entoure. Elles se sont vite développées dans un effort d'abstraction dans de nombreux pays et en particulier en Grèce et à Athènes, où la pratique de l'esclavage libérait les citoyens des contraintes « domestiques » et permettait donc de se consacrer à des tâches plus abstraites, notamment. Les mathématiques ont ainsi été beaucoup développées à la faveur des développements technologiques successifs au cours des grandes étapes de l'histoire de l'humanité⁷ et donc surtout à l'ère industrielle. Elles constituent un domaine privilégié de l'abstraction, d'un rapport distancié avec le réel. On ne s'étonne donc pas d'une certaine proximité des mathématiques avec l'autisme, qui est aussi une distance avec le concret, souvent constatée chez ses « pratiquants »⁸. C'est ici l'occasion de noter l'action du groupe social, à différentes échelles géographiques, que constitue l'ensemble des mathématiciens, à la fois présents dans toutes les disciplines du fait de l'abstraction chiffrée et représentée, nécessaire à toute évaluation, et aussi distants dans leur comportement singulier (ainsi la médaille Fields, attribuée au sommet de l'art, ne peut être obtenue qu'à moins de quarante ans, d'autres exemples d'une telle singularité des mathématiciens ne manquent pas). Évidemment, pour tout individu, on n'échappe guère à cette surdétermination des mathématiques qui marque toute notre éducation en tant que matière-clé de l'enseignement, une matière hautement sélective. Aussi faut-il suggérer, pour le futur, le développement de méthodes plus concrètes d'enseignement des mathématiques, un respect plus grand de la personnalité de l'élève, un appel à son sens de l'observation, de la communication pour obtenir un milieu éducatif plus apaisé, plus ouvert à l'autre. La méthode de Singapour en est un bon exemple, avec aussi un effort de communication, d'expression de l'élève.

Autisme et réinsertion

L'autisme, ou plus exactement les troubles du spectre de l'autisme (TSA), cette plus ou moins grande fermeture sur soi, touche en France au

moins 100 000 jeunes selon une estimation officielle, et les indicateurs donnent une forte croissance du nombre de jeunes atteints par ces troubles durant les cinquante dernières années. Le phénomène est important, grave et mérite un effort particulier. La formation progressive de l'inconscient et du rapport à l'altérité que nous avons précédemment notée suscite déjà quelques commentaires évidents pour aider à l'adaptation des sujets atteints de ces troubles. Les premières remarques citées auparavant sont évidemment le respect, le droit à la communication, à l'expression libre. Et il faut de plus souligner que certaines expériences déjà entreprises d'expression musicale libre vont dans ce sens, avec des effets notablement positifs enregistrés depuis quelques années⁹. Ce souci d'expression musicale libre est donc une voie à explorer de façon systématique. On comprend effectivement qu'une pratique musicale collective puisse donner confiance en soi et aux autres partenaires. C'est une première étape de reconstruction mentale, de mise en condition d'apprendre. Plus généralement de telles méthodes d'expression musicale libre devraient pouvoir améliorer le climat affectif de l'enseignement, le rendre plus serein.

Intelligence artificielle et systèmes neuromorphes

Depuis déjà bien des années, le principe de systèmes neuromorphes copiant le système neuronal est non seulement posé, mais pratiqué afin d'effectuer par exemple des calculs scientifiques¹⁰. L'étape en cours maintenant est celle de l'intelligence artificielle, déjà commercialisée et encore plus proche du modèle biologique et donc encore plus fascinante. Une difficulté majeure à terme de ce développement de l'intelligence artificielle demeure l'excès de consommation d'énergie des machines¹¹, une question cruciale dès maintenant du fait du relatif épuisement des ressources fossiles et par conséquent de l'élévation du prix de l'énergie. La remarque biologique de la formation de l'inconscient apporte à la fois le principe d'une économie d'énergie et l'espoir de la formation d'un inconscient pour la machine, un guide intérieur à créer, à former. Plus précisément, il s'agit dès que la machine

n'est plus en train de répondre à une sollicitation extérieure, de la mettre en état de veille, c'est-à-dire de déplacer les curseurs d'activation des « neurones » et de la laisser tourner ainsi dans un mode de rêve éveillé. L'économie d'énergie ainsi réalisée est donc importante. De même, la formation de l'inconscient permet, elle aussi, de nouveaux espoirs. À quand des machines créant des machines ?

Conclusion

Ce petit tour d'horizon des conséquences de la réalité de l'inconscient pointe notamment des perspectives d'amélioration de l'enseignement en intégrant mieux l'élève à son environnement. Des activités d'expression musicale libre semblent aller dans ce sens et devraient être expérimentées à grande échelle avec intérêt. Après ces multiples remarques et suggestions pratiques suscitées par la preuve biologique de l'existence de l'inconscient, notamment pour l'éducation, on ne peut qu'ajouter ici, dans cette revue éminemment artistique et littéraire, cette preuve littéraire de l'existence de l'inconscient que sont les cadavres exquis et le surréalisme¹², une concrétisation marquante.

¹ Jean Delacour, *Biologie de la conscience*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1989.

² Thomas K. Landauer, « Memory without organization : Properties of a model with random storage and undirected retrieval », *Cognitive Psychology*, 7(4), 1975, p. 495 ; Jean Delacour, Jean-Claude Serge Levy, « Un modèle de mécanisme d'apprentissage dans les systèmes nerveux complexes », in Jean Delacour, Jean-Claude Serge Levy (éds), *Systèmes à Mémoire : une approche multidisciplinaire*, Paris, Masson, 1989, p. 59.

³ Sigmund Freud, *Abrégé de Psychanalyse*, Paris, PUF, 1949.

⁴ *Ibid.* ; Florence Burgat, *L'Inconscient des animaux*, Paris, Seuil, 2023.

⁵ Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*, *op. cit.*

⁶ Thomas K. Landauer, « Memory without organization », *op. cit.* ; Jean Delacour, Jean-Claude Serge Levy, « Un modèle de mécanisme d'apprentissage dans les systèmes nerveux complexes », *op. cit.*

⁷ Jean-Claude Serge Lévy, « Nouveaux regards sur l'évolution de l'humanité », *Entremises*, 2021.

⁸ Jean-Paul Allouche, « Psychisme et comportement de(s) mathématiciens : jusqu'au trouble du spectre

de l'autisme ? », *LINKs* 7, « Paul Valéry », 2022, p. 68 ; Darold A Treffert et David L Rebedew, « The Savant Syndrome Registry : A Preliminary Report », *Wisconsin Medical Journal*, 114(4), 2015, p. 158.

⁹ Istvan Molnar-Szakacs et Pamela Heaton, « Music : a unique window into the world of autism », *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1252(1), 2012, p. 318 ; Meng-Chuan Lai, Michael V Lombardo, Simon Baron-Cohen, « Autism », *Lancet*, 383(9920), 2014, p. 896.

¹⁰ Jacob Torrejon, Mathieu Riou, Flavio Abreu Araujo, Sumito Tsunegi et alii, « Neuromorphic

computing with nanoscale spintronic oscillators », *Nature*, 547(7664), 2017, p. 428.

¹¹ Dominique J. Kösters, Bryan A. Kortman, Irem Boybat, Elena Ferro et alii, « Benchmarking energy consumption and latency for neuromorphic computing in condensed matter and particle physics », *APL Machine Learning* 1, 2023, p. 016101.

¹² André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962.

Univers pasoliniens 1

Dossier coordonné par LOUIS-JOSÉ LESTOCART & VANESSA DE PIZZOL



Le Décaméron, 1971. Photogramme par Clément Schneider.
(DVD Carlotta films, 2002.)

La *mutazione antropologica* 2024

Le dernier Pasolini dans le contre-jour du Chthulucène

Jacopo Rasmi

Il s'agira ici de revenir sur un concept clé du Pasolini des années 1970, celui de « mutation anthropologique ». Sans s'arrêter à une simple généalogie et contextualisation, nous proposerons de mobiliser et redéfinir cette notion à la lumière des pensées contemporaines de l'écologie politique fortement sensibles aux questions anthropologiques. Il sera donc question de reprendre le fond de l'analyse pasolinienne en transformant son registre tragique en un registre politiquement productif.

À côté du déluge de publications sur le régime fasciste à l'occasion du centième anniversaire de la *marcia su Roma* (la prise du pouvoir mussolinienne en 1922), il y a deux ans, les rayons des librairies transalpines célébraient également Pier Paolo Pasolini un siècle après sa naissance (1922). Au même moment, dans les rues et dans les éditoriaux d'Italie, une énième bataille autour de l'avortement avait été enclenchée par une campagne d'affichage de l'association *Pro Vita e Famiglia* qui mobilisait polémiquement la signature de l'auteur transalpin. Toujours en 2022, le *Gruppo Petrolio* initié par l'artiste prix Duchamp Lili Reynaud-Dewar se servait d'une reprise filmique du dernier roman pasolinien *Petrolio* (*Pétrole*, 1992) pour explorer d'une façon critique différents territoires de la modernité industrielle et fossile (Grenoble, Norvège, Texas...). Il suffit de prêter attention à ces deux exemples opposés pour se rendre compte que le problème de l'héritage du travail de l'auteur italien – dans sa nature complexe, ambivalente et provocatrice – demeure encore intact et incertain. Que faire de Pasolini, aujourd'hui ? Ce texte constitue une modeste réaction à ce questionnement qui tentera moins de déployer une analyse philologique (malgré sa nécessité pour esquiver les instrumentalisation hâtives) que de proposer de lire certains imaginaires et questionnements contemporains en compagnie de sa pensée tardive. En s'octroyant le droit de malentendre et déplacer « productivement » l'œuvre pasolinienne, il s'agira de se demander comment la notion aussi mémorable que

controversée de « *mutazione antropologica* » (mutation anthropologique) résonne d'une façon spécifique dans les perspectives intellectuelles et artistiques de notre contexte historico-politique. Nous tâcherons, en ce sens, d'opérer par notre relecture un retournement de cette expression chargée d'un pessimisme sombre – ayant inspiré une certaine réserve dans des analyses récentes, par exemple chez Georges Didi-Huberman¹ – vers une dimension positive et génératrice, en lien avec une perspective écologique.

Mister Hyde l'anthropologue

Dans une lettre adressée à Italo Calvino – collègue proche et distant à la fois, comme l'a démontré Carla Benedetti² – le Pasolini des années 1970 décrivait son parcours comme une alternance entre une existence studieuse, distanciée (« *perbene* ») au sein de l'élite intellectuelle et une immersion physique et passionnée dans d'autres sphères socio-culturelles, comme celles paysannes, ouvrières et banlieusardes³. Si Calvino pouvait s'identifier facilement au premier portrait (le Docteur Jekyll), il aurait eu sans doute plus de difficulté à s'approprier les gestes et les postures du deuxième personnage pasolinien, son « Mister Hyde » (c'est le terme employé par Pasolini lui-même). Bien qu'évidemment il soit impossible de distinguer nettement les deux existences, c'est à cette deuxième dimension de la biographie pasolinienne qu'on doit non seulement certains scandales mais aussi un terrain socio-anthropologique dans



Image tirée de la série de bandes dessinées « Petit traité d'écologie sauvage » d'Alessandro Pignocchi.

son travail artistique et politique qui interpelle particulièrement notre présent. L'« expérience de l'altérité » constitue une clé de voûte de la recherche pasolinienne, un domaine où l'auteur italien a exercé une sensibilité aux « valeurs culturelles d'une communauté » – entendus dynamiquement comme « processus toujours à l'œuvre de création et disparition des mondes culturels⁴ » – qui renvoie à la tradition de l'anthropologie.

Ce n'est probablement pas un hasard si l'érudition pasolinienne glisse au détour d'une phrase de la lettre mentionnée le nom de l'ethnologue italien le plus connu, Ernesto De Martino : le « poète anthropologue » (pour le dire encore avec Angela Biancofiore) fait appel à son autorité, en particulier, pour rendre tangible une série d'univers anthropologiques non-modernes et extra-nationaux, ancrés dans le Midi, qu'il chérissait et défendait à l'heure de leur disparition. La verve érotique et esthétique caractérisant le rapport que Pasolini entretient avec cette altérité humaine – proche ainsi que lointaine, appréhendée sous la forme de gestes, corps et expressions – ne peut pas occulter une certaine dimension socio-anthropologique de cette sensibilité pour les « formes de vie » que la théoricienne Marielle Macé a

su si bien valoriser. L'importance du « style » dans sa grammaire intellectuelle, en effet, est irréductible à un simple esthétisme et coïncide plutôt avec une capacité de concevoir toute existence comme « engagement des formes » qui exige « une écoute de la pensée que diffuse toute vie⁵ ». À propos de ce Pasolini, Marielle Macé dit d'un ton optimiste : « L'important chez lui en effet est moins l'enfermement progressif dans une sorte de dédain ou de dandysme paradoxal, que la permanence d'une vigilance quant aux formes, l'attention continue à tout le spectre des gestes et des manières⁶. »

Animé par un engagement anthropologique et sémiologique, le défi pasolinien consistera donc à traduire les formes perçues et reconstruites dans les environnements humains et non-humains qui l'entourent en narrations et discours critiques questionnant l'inertie hégémonique : de la langue orale et vernaculaire au paysage architectural (celui d'Orte dans *La forme de la cité*, 1974, par exemple), en passant par une coupe de cheveux (ceux longs de la contre-culture post-68) ou la présence de certains insectes (les lucioles menacées par la pollution environnementale). Cette façon

de mener ses activités artistiques et intellectuelles peut être inscrite dans une filiation avec une certaine approche du travail anthropologique basé sur la perception et la description qui a été défendue, entre autres, par François Laplantine : « non plus une réflexion abstraite et spéculative sur l'homme en général, mais l'observation directe de comportements sociaux particuliers à partir d'une relation humaine, la familiarité avec des groupes que l'on cherche à connaître en partageant leur existence⁷. » Cette conception de l'anthropologie chez Laplantine, par ailleurs, le conduira à établir une familiarité méthodologique avec d'autres pratiques comme celle cinématographique qui n'aurait pas été étrangère au Pasolini reconnaissant dans ce médium une capacité précieuse à saisir et moduler « la langue de la réalité⁸ ».

Le milieu des années 1970 – c'est-à-dire la dernière période de sa vie à laquelle remonte aussi la lettre à Calvino (1974) – est marqué chez Pasolini par un regard très amer et critique sur les conséquences du miracle économique et de la modernisation capitaliste entamés par l'après-guerre. Sans se limiter à lire dans une optique simplement structurelle et matérialiste ces processus portés par l'horizon de la « Grande Accélération⁹ », sa pensée forgera le terme « mutation anthropologique » pour rendre compte de nouvelles modalités d'existence sociale entraînant la disparition de nombreux mondes culturels. Ce que l'anthropologue Pierre Clastres appelait « ethnocide¹⁰ ». En effet, parmi les conséquences des changements économiques et infrastructurels en cours, l'auteur italien mettra en exergue la modification conjointe des milieux de vie et des subjectivités collectives en tissant des liens entre coordonnées environnementales, sociales et psychologiques (pour le dire avec les « trois écologies » de Félix Guattari). Autour du terme *mutazione antropologica* proposé à plusieurs reprises au sein de ses « écrits corsaires » – à savoir, les interventions polémiques sur la presse menées pendant ses dernières années de vie – se déclencherà une dispute flamboyante jugeant provocatrices et rétrogrades ses analyses du changement profond et diagonal des formes de vie (les habitudes et les valeurs, les corps et

les désirs) dans la société du bien-être et de la consommation en train de s'affirmer. Au-delà ou en deçà des cloisons culturelles traditionnelles (droite/gauche, prolétaire/patron, catholique/laïc, ville/campagne) désormais tombées dans la désuétude, le peuple italien se retrouvait emporté d'une façon sous-terrain et transversale vers une modalité différente d'être humain : de faire famille, de parler, d'avoir des relations sexuelles, de s'habiller, de bâtir... Au lieu de se fier aux déclarations et aux identifications discursives préétablies, les manières d'être des individus laissaient apercevoir selon l'auteur transalpin un paradigme anthropologique nouveau et homogène tendant à étouffer la plupart des cultures passées comme celles des mondes paysans : « C'est avec un souci démesuré du style en effet que Pasolini a dénoncé les conditions faites en son temps aux formes de vie populaires¹¹. »

Les commentaires pasoliniens à propos de la *mutazione antropologica* se déploient à partir d'un article fondamental paru dans le *Corriere della sera* le 10 juin 1974 où l'auteur analysait deux événements politiques majeurs du mai précédent : le referendum rejetant l'abrogation du droit au divorce (12 mai 1974) et l'attentat fasciste de Brescia (28 mai 74). En opérant un décalage quelque peu déroutant par rapport aux lectures attendues de ces faits, Pasolini s'y intéressait afin de mettre en évidence des transformations culturelles subjacentes qui, en même temps, expliquaient l'écrasante victoire du « non » au referendum et un néo-fascisme basé plus sur la consommation et l'argent que sur l'Église et la Patrie. Dans cette optique, le marxisme hétérodoxe de l'auteur italien – dont les contradictions ont été exposées en vers dès le recueil de poèmes *Le ceneri di Gramsci* (1957) – semble interpréter la conflictualité politique moins comme « lutte des classes » que comme « guerre des mondes », pour le dire avec une tournure latourienne¹². Les « apocalypses culturelles¹³ » entraînées par un mouvement d'homogénéisation générale constituera le noyau de pessimisme radical de ce Pasolini tardif, proche d'autres analyses critiques européennes de son époque comme celles de l'école de Francfort et de Guy Debord.

Celles-ci ont su décrire, sans doute, une réelle fermeture de la diversité et de la résistance socio-politique qui, depuis la fin des années 1970, a conduit à ce que Mark Fisher appelait le « réalisme capitaliste » et qui pourrait expliquer en partie l'incapacité à contrer la dégradation de nos milieux de vie qui a pris en France le nom d'« Effondrement » grâce aux collapsologues¹⁴. Néanmoins, la tentation totalisante de ces discours a aussi risqué sans arrêt de négliger d'innombrables mouvements vitaux de résistance et de bifurcation qui ont été décrits par des auteurs comme Michel de Certeau ou Gilles Deleuze. Et oublier les multiples peuples qui, tout autour du globe, ont cultivé des formes de vies différentes malgré les violentes agressions : ce dont témoignent dans l'Amérique Latine contemporaine des voix comme celle d'Ailton Krenak et Davi Kopenawa, pour citer deux porte-paroles célèbres des peuples autochtones de l'aire amazonienne¹⁵. En ce sens, il nous semble possible et souhaitable de se réapproprier l'idée pasolinienne de *mutazione antropologica* par un geste de renversement positif et génératif depuis des questionnements environnementaux qui marquaient déjà certaines réflexions des *Écrits corsaires*¹⁶.

Emplois sauvages de l'anthropologie en temps de crise écologique

Depuis plusieurs années les politiques écologiques et des théories les innervant ont fait de plus en plus recours aux savoirs anthropologiques (Eduardo Viveiros De Castro, Anna L. Tsing, Bruno Latour, Nastassja Martin...), mobilisés au-delà de leur pertinence strictement disciplinaire. Ce sont les anthropologues elles-mêmes et eux-mêmes qui ont valorisé le fond politique de leurs travaux tout en s'impliquant personnellement dans certaines luttes emblématiques (Viveiros De Castro dans la forêt brésilienne, Philippe Descola aux côtés des Soulèvements de la terre, Nastassja Martin dans les contextes alpins...)¹⁷. Par ailleurs, certaines expressions très répandues d'origine zadiste comme « nous sommes la nature qui se défend » témoignent précisément de la rencontre entre mobilisation éco-politique et paradigmes onto-anthropologiques alternatifs.

En même temps, au sein de l'anthropologie contemporaine s'est affirmé un « tournant ontologique » (*Ontological Turn*) – pour le dire avec l'italienne Stefania Consigliere – fondé sur la conviction que chaque univers culturel (« monde ») instaure une certaine configuration de l'existant et du réel¹⁸. Selon cette approche, d'une part la réalité est moins unique et stable que modale et culturelle ; de l'autre et par conséquent, la variabilité culturelle n'investit pas uniquement le domaine soi-disant humain, mais concerne les formes de présence et d'agentivité d'éléments non-humains : la distinction entre culture et nature en résulte profondément brouillée, pour ne pas dire intenable. Qu'on adopte un point de vue trop étroitement éco-matérialiste ou bien, à l'opposé, de capitalisme durable, il est difficile de résumer la question écologique à une gestion améliorée ainsi que plus juste de nos environnements au sein du même système anthropologique (celui dominant, responsable des effondrements en cours). Il est aussi – surtout, peut-être – crucial d'appréhender les problèmes écologiques par le prisme d'un changement de notre rapport culturel à la réalité qui peut être rendu tangible et justifié à travers la perspective anthropologique. Cette réalité variable qui, comme le souligne le philosophe Mohamed Amer Meziane en effectuant une lecture décoloniale de l'anthropologie contemporaine, doit inclure politiquement les systèmes métaphysiques et les croyances des différentes communautés et « traditions » : au-delà du prisme du « religieux » et des processus de sécularisation dont la violence était déjà mise en exergue par la préoccupation pour la proscription du sacré chez Pasolini¹⁹. À côté d'autres exercices spéculatifs très en vogue actuellement comme la narration science-fictionnelle, l'expérience anthropologique peut être considérée comme une « sortie²⁰ » en mesure de fissurer empiriquement autant que théoriquement le *There Is No Alternative* – le slogan thatchérien devenu mot d'ordre de la période néolibérale – qui semble régner et nous paralyser. Comme l'affirme Viveiros De Castro, avec une conscience critique de ses origines coloniales, l'anthropologie peut devenir le véhicule précieux d'une « politique des



Alberi (Michelangelo Frammartino, 2013). Photogramme par Jacopo Rasmì.

multiplicités » à la hauteur notre « enfer civilisationnel » et notre « narcissisme dépressif », « en cherchant un soutien et un espoir chez ces peuples qui, formant depuis toujours une alternative à nous, peuvent stimuler à créer des alternatives *pour nous*²¹ ».

En somme, l'anthropologie peut nous permettre de relativiser la dimension prétendument absolue de ce que Pasolini nomme « l'histoire bourgeoise » en nous laissant apercevoir d'autres univers à même de mieux nous outiller pour « retarder la fin du monde », comme dirait Ailton Krenak. Et comme le déclare l'anthropologue transalpine Stefania Consigliere, « un autre monde n'est possible que parce que d'autres mondes sont déjà réels²² ». Ces réalités différentes ne constituent pas uniquement un objet « désincarné » de connaissance scientifique, mais également un objet transformateur de croyance (dans son acception la plus positive), de mobilisation et de désir : dans cette « contre-anthropologie », selon les mots de Viveiros De Castro, la connaissance constitue moins une occasion d'« appropriation » que de « dépossession²³ ».

En ce sens, la question anthropologique peut être considérée comme un des angles morts du célèbre cours inachevé de Mark Fisher qui, en se posant la question des dynamiques et des sources des « désirs post-capitalistes » passés et à venir, avait exclu ce genre de références de son programme (où on retrouve d'autres expériences fondamentales comme l'héritage féministe, la contre-culture post-68, l'opéraïsme, le courant accélérationniste...)²⁴.

Ce processus de débordement et reformulation de l'anthropologie au-delà de sa tradition disciplinaire – dans des perspectives « écologistes », notamment – ne se produit pas sans une mise en discussion des fondements et des propriétés de cette pratique ancrée dans des rapports de pouvoirs très lourds. À l'instar de l'expérience pasolinienne qu'on ne peut qualifier d'« anthropologique » que d'une façon impure, ces phénomènes culturels et politiques questionnent et transforment la manière dont on entend ce que les membres de cette science sociale « appellent le savoir anthropologique » et ses finalités²⁵. En ce sens, « la mutation anthropologique » peut

aussi désigner une série de déplacements au sein des aspirations et du fonctionnement de la discipline elle-même. Les développements récents d'une des figures majeures (ainsi que singulières) de l'anthropologie contemporaine, l'écossais Tim Ingold, nous semblent éloquentes. Parmi les thèses fondamentales de son livre *L'Anthropologie comme éducation*, nous retrouvons l'idée que, en lien avec la nécessité éthique de conduire sa vie (*leading life*), « les études anthropologiques » doivent être conçues comme « un sens donné à sa vie avec les autres »²⁶. Ainsi, selon Ingold, c'est la subjectivation collective qui est en jeu dans une expérience anthropologique qu'il souhaite distinguer de la pratique ethnographique : « Mon approche va à l'encontre de la désignation courante de l'anthropologie sous le nom de l'ethnographie et la supposition que le travail des anthropologues consiste à étudier les autres et leur univers²⁷ ».

Évidemment, il ne s'agit pas – pour revenir à Viveiros De Castro – de « faire place aux autres » pour les transformer magiquement de « nos victimes » en « nos rédempteurs » : en reconnaissant leur « autodétermination ontologique », il est plutôt question d'exercer un certain « art de la distance » transformateur par rapport aux limites de notre propre réalité politique et culturelle²⁸. Au lieu d'observer et expliquer les altérités humaines derrière l'écran du pur débat académique, il est nécessaire d'amener ces mondes au contact du nôtre en le mettant à l'épreuve d'un décalage contagieux. Chez Ingold, l'éducation – dont il rappelle avec bonheur l'étymologie liée au concept de « sortir » – devient une fonction cruciale de ce déplacement de l'anthropologie. Le « terrain » et « l'école » participent pour lui d'un même travail d'apprentissage. Nombreux sont les compagnonnages de cette mobilisation réflexive et critique de la pratique anthropologique dans la direction d'une bifurcation socio-culturelle, dont celui d'Arturo Escobar qui nous encourage depuis le Sud global à « apprendre à sentir-penser avec les territoires, les cultures et les connaissances des peuples – leurs ontologies – au lieu de penser à partir des connaissances décontextualisées qui sous-tendent

les concepts de « développement », de « croissance », et même d'« économie »²⁹.

On pourrait appeler « sauvage » cette propagation et ce retournement de l'anthropologie. Ce qualificatif est proposé par un essai du théoricien Yves Citton consacré à la question des gestes : « C'est à travers nos gestes [...] que nous sommes et que nous devenons humains – jamais "humains" en général, mais exemplaires d'une variante particulière, stylistiquement et culturellement typée, de ce que les humains peuvent être³⁰. » Une telle approche adopte, au bout du compte, une lecture « gestuelle » et « stylistique » de l'être humain, proche du portrait de Pasolini dressé par Marielle Macé. Afin de ne pas se faire piéger dans le programme moderniste WEIRD (Western Educated Industrialized Riche Democratic), Citton revendique la nécessité d'une « anthropologie spontanée (non-normée, non universitaire, naïve et native)³¹ » sensible à des formes de vies différentes, autant actuelles que potentielles. D'où l'invitation au bricolage indiscipliné et à devenir tout un chacun des « anthropologues amateurs », en prise avec les processus d'« anthropo-poïèse » (à savoir de façonnage incessant de l'humain, selon l'anthropologie de Francesco Remotti) toujours déjà en cours³².

Contre-mutations anthropologiques

Si le savoir de l'anthropologie permet d'appréhender l'humanité comme un élément hétérogène et mutant (selon les environnements, les technologies, les échanges...), il est possible de prendre au sérieux l'idée pasolinienne d'une « mutation anthropologique » tout en envisageant sa réversibilité. À l'encontre du Pasolini des années 1970 qui, en « collapsologue » avant-coureur, tendait à ressentir certaines transformations comme un tunnel inéluctable, l'horizon de contre-mutations anthropologiques constitue un enjeu crucial de la pensée et de la pratique écopolitiques contemporaines (qu'on envisagera ici par le prisme de la fabulation). Derrière le terme Anthro-po-cène³³, en ce sens, pourrait se cacher moins une responsabilité transversale de

l'humanité entière dans les dégradations environnementales en cours que l'implication d'un monde anthropologique spécifique – « l'humanité » de la modernité occidentale dominante – à transformer.

Afin de changer l'horizon lexical de pensée et d'action de notre époque, la célèbre théoricienne étasunienne Donna Haraway a proposé de s'éloigner d'une telle expression – se prêtant trop facilement à l'anthropocentrisme, au « cynisme », aux « prophéties autoréalisatrices »³⁴ – et d'en adopter une autre plus à même de décrire et d'inspirer des réalités basées sur les forces « disponibles et génératives » de « symbiogenèse » et de « sympoïèse »³⁵. Nom aux multiples résonnances (le sous-sol chthonien, une araignée californienne appelé Pimoi Chtulu...), « Chthulucène » constitue la proposition avancée par Haraway pour désigner une époque aussi actuelle que virtuelle où l'échelle individuelle humaine doit se décomposer pour fertiliser de nouveaux assemblages collaboratifs entre êtres vivants. Le travail spéculatif harawayen ne se limite pas à l'argumentation théorique et se lance avec inspiration dans des scénarisations narratives, où nous retrouverons l'esquisse de « mutations anthropologiques » inspirantes où les frontières habituelles de l'« Anthropos » s'enchevêtrent d'une façon inhabituelle avec le « plus-qu'humain » et « l'autre-qu'humain »³⁶. En compagnie de quelques complices, elle a notamment initié l'histoire des « Communautés du Compost » qui, face à un monde abîmé par les délitements environnementaux, expérimentent des façons inédites de « faire famille » et s'associer aux autres espèces vivantes. Telles sont les péripéties des « Camilles », une lignée de personnes hybridées avec un papillon menacé, le Monarque, qui se déploie de 2025 (Camille 1) à 2425 (Camille 5) en s'aventurant dans une nouvelle manière d'être humain, de se familiariser avec des proches au-delà des liens sanguins et de faire corps avec le monde. « L'histoire de Camille » peut être appréhendée comme un exercice d'anthropologie spéculative ou potentielle qui permet de se soustraire aux modèles d'humanité basés sur « l'exceptionnalisme humain » et

« l'individualisme borné »³⁷. Elle met en scène une « mutation » de l'expérience anthropologique qui se greffe sur notre monde et sème du trouble (et de l'espoir) dans notre présent, sans glisser dans l'exotisme des ailleurs. Le travail graphique d'Alessandro Pignocchi – dans la série *Petit traité d'écologie sauvage* (2017-2020) – représente une autre tentative de produire de telles « histoires gaies et critiques », vautrées « copieusement dans les embrouilles multi spécifiques »³⁸. Lecteur attentif des recherches de Philippe Descola sur les différentes ontologies des cultures humaines, Pignocchi produit dans ses BD un monde parallèle à celui majoritaire dont la ressemblance presque parfaite est interrompue par la contamination de visions anthropologiques mineures (de nature animiste, en particulier). Bien que son univers narratif s'appuie sur une société contemporaine reconnaissable, l'auteur français la « parasite » avec un série de systèmes de valeurs étrangers et déroutants : ainsi entre ses pages un adolescent enthousiaste part en stage chez le peuple nomade des Pnan à Bornéo ; un pseudo-Putin déclare avoir institué des mariages inter-espèces et vouloir épouser une papaye (« réceptive aux chants anent des Indiens Jivaros, qui permettent de pénétrer leur âme et s'assurer ainsi de leur consentement ») ; un avatar de François Hollande présente sur un plateau télé une réforme de la Constitution qui permet à « toute personne demandant la nationalité française » de l'obtenir « qu'elle soit humaine, animale ou végétale »... Le dépaysement résultant de cette hybridation entre univers culturels distincts ne constitue pas seulement un formidable mécanisme hilarant, mais permet également de faire l'expérience (fictionnelle) d'une transformation désirable et désirable de « discrimination des formes des styles d'existence des autres vivants », selon le philosophe Baptiste Morizot, au-delà de l'appauvrissement produit par la culture de la consommation accusée par Pasolini dans les années 1970 : celle qui a amené actuellement les enfants nord-américains à « reconnaître

et distinguer en un clin d'œil expert plus de mille logos de marques » sans être en mesure d'identifier « les feuilles de dix arbres de sa région »³⁹.

Les différents volets de la saga illustrée par Pignocchi imaginent un déverrouillage de notre forme de vie dominante par la contamination d'altérités anthropologiques, à l'instar d'une autre narration graphique récente (*Les pizzlys* de Jérémie Moreau, 2022) inspirée par les travaux d'ethnographie septentrionale de Nastassja Martin⁴⁰. Dans celle-ci, on assiste à l'initiation animiste d'une famille parisienne égarée par une mise à l'épreuve de la vie en Alaska auprès de peuples autochtones en proie au changement climatique. Au sein de ces scénarios émergés dans la culture populaire nous entrevoyons les signes d'un passage crucial, celui du « régime du temps du monde, où sont stabilisées les relations et les statuts, au régime du temps du mythe, toujours à la lisière du temps du monde, mais qui fond sur nous chaque fois que la part métamorphique des êtres prend le pas sur ce qu'on avait stabilisé⁴¹ ». Par le concept du « temps du mythe », l'anthropologue Nastassja Martin et le philosophe Baptiste Morizot décrivent une situation historique « surréaliste » et « protéiforme » déclenchée par la transformation climatique qui conduit à des « vulnérabilités partagées », des « rencontres étranges » et « des alliances improbables ».

Ce temps d'égarement – autant pour des ontologies « animistes » que pour celles « naturalistes », côte à côte – est peuplé par des « chimères » : les *rumiti*, créatures mi-humaines mi-végétales protagonistes d'une œuvre du cinéaste Michelangelo Frammartino, *Alberi* (2013), en font partie. Si ces êtres indistincts appartiennent à une culture passée et presque éteinte du Sud de l'Italie, leur retour coïncide avec une métamorphose « carnavalesque » orientée vers le futur qui exige de réinventer le périmètre de la communauté (au-delà de l'humain) et ses codes culturels depuis un territoire présent. Le Pierre Clastre imaginé par Viveiros De Castro affirmerait à ce propos : « Pourquoi revenir aux peuples primitifs ? Parce qu'il s'agit de notre vie⁴². » Le cinéma

de Frammartino travaille avec les braises d'un univers rural méridional qui était censé avoir été enterré par la mutation anthropologique dénoncée par Pasolini. Pourtant, le vent du « temps du mythe » – ou bien de la « crise de la présence », pour le dire avec Ernesto De Martino – soufflé par la crise environnementale semble réveiller la flamme de forces anthropologiques appartenant à ce que les documentaires de Vittorio De Seta avaient scellé dans les années 1950 comme « un monde perdu ». La monstruosité de créatures comme les Rumiti – ou les Camilles de Donna Haraway, ou les bizarres personnages animistes de Pignocchi – n'évoque pas nécessairement le dégoût ressenti par le Pasolini des *Écrits corsaires* à propos des formes de vie toxiques de son temps. Comme l'explique le philosophe Felice Cimatti⁴³, la dimension « monstrueuse » (adjectif récurrent et très négatif dans les *Écrits corsaires*) de ces phénomènes renvoie à un « enchaînement » surprenant qui assemble des époques, des espèces ou des matières hétérogènes pour prolonger et renouveler la vie, sans respect pour les routines et les conformismes.

¹ Voir Georges Didi-Huberman, *La survivance des Lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

² On se réfère à l'essai *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Milan, Bollati e Boringhieri, 1998.

³ La lettre publique du 8 juin 1974 est recueillie parmi les articles des *Écrits Corsaires* (1975), Paris, Flammarion, 2009.

⁴ Angela Biancofiore (éd.), *Pasolini : pour une anthropologie poétique*, Montpellier, PU de la Méditerranée, 2007, p. 7.

⁵ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2015, p. 25.

⁶ *Id.*, p. 18.

⁷ François Laplantine, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 9.

⁸ Voir Pier Paolo Pasolini, *Écrits sur le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2000. Les essais à la croisée du cinéma et de l'anthropologie de Laplantine sont recueillis dans *Leçons de cinéma pour notre époque*, Paris, De l'incidence/Téraèdre, 2007.

⁹ Voir J. R. McNeill & Peter Engelke, *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*, Cambridge, Harvard University Press, 2016.

¹⁰ Pierre Clastres, « De l'ethnocide », *L'Homme* 14(3-4), 1974, p. 101-110.

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, *Généralisations collapsionistes. 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 relate 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 sauvages. 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 Védutisme 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.

Portrait spéculatif de Franco Citti en Giordano Bruno

Raphaël Szöllösy

Voyons comment ce citoyen et serviteur du monde, fils de son père le Soleil et de sa mère la Terre, voyons comment le monde qu'il aime trop doit le haïr, le condamner, le persécuter et le faire disparaître.

Giordano Bruno¹

Entre les deux premiers films de Pasolini, *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962), le personnage filmique de Franco Citti – ce fameux acteur qui surgît face à l'auteur depuis les faubourgs romains – connaît comme une première mort et une première renaissance. La phrase rédemptrice « *Mo' sto Bene* » peut sonner à la façon d'une défiance au principe de clôture funèbre. Et de fait, le souteneur réapparaît dès l'incipit de la seconde œuvre dans une sorte de Cène face à la prostituée jouée par Anna Magnani, l'un chantant face à l'autre avec allégresse comme avec provocation.

Un certain penseur hétérodoxe nous le signalait déjà il y a plusieurs siècles : « Relève donc de l'art incantatoire, et de cette sorte de lien de l'esprit qui se fait par les chants et les formules magiques, tout ce dont traitent les orateurs aux fins de persuader, de dissuader ou bien de suggérer des émotions² ». Et si ce passage entre les limbes des deux réalisations pouvait conférer à Franco Citti une incarnation plus mystérieuse, plus obscure, plus magique ? On connaît la vertu portraitiste de l'œuvre pasolinienne, depuis ses premières peintures jusqu'à sa propre représentation en élève de Giotto dans *Le Décaméron* (1971). On formulera alors la proposition d'un Franco Citti drapé dans les habits de Giordano Bruno.

Déjà la puissance hérétique du philosophe né à Nola, brisant avec éloquence les conformismes de son temps, aura pu être approchée de l'écrivain, poète, cinéaste et pourfendeur du moralisme petit-bourgeois érigé au statut de norme sociale³. Mais nous voudrions ici dénicher les variations esthétiques d'une telle correspondance jusque dans les films de Pasolini. Pour ce faire, la trajectoire de Franco Citti paraît théoriquement féconde. Son chemin cinématographique l'emmène en effet des rues de Naples du *Décaméron* jusqu'aux territoires anglais des *Contes de Canterbury* où il pourra attester de la régularité des buchers. Et son côtoiement avec la question démoniaque ne lui offrira pas seulement l'occasion d'une chevelure flamboyante dans *Les Mille et une Nuits* (1974), mais elle débordera sur les œuvres de son frère Sergio Citti, pour lesquelles Pasolini fut impliqué : « La seule déformation, métaphysique, est celle du Malin. Il contamine donc la forme du film, pas son esprit. Mais, de nouveau, les caractères ne sont pas les caractères habituels de la déformation métaphysique : car Sergio Citti n'est pas un bourgeois spiritualiste⁴. »

Ainsi, la présence de Franco Citti est-elle capable de nous dévoiler la force révoltée face aux murs qui brident l'attraction de l'Homme vers l'infini que Giordano Bruno nous permet de penser⁵ ?

L'imagination hérétique

À ceux qui brûlèrent son corps sur le fameux Campo de' Fiori de Rome le 17 février 1600, Giordano Bruno, le philosophe né à Nola en janvier 1548, non loin de Naples, aurait livré une saisissante maxime, éloge de la légitimité d'un savoir sans crainte en temps d'obscurité : « Vous avez plus peur en rendant votre jugement que moi en en prenant connaissance⁶ ! » Une telle ferveur exprimée face aux institutions coupables d'un conformisme meurtrier, dans un dernier souffle combatif, ne peut intuitivement que correspondre à la figure pasolinienne : face aux murs pleins des calomnies judiciaires subies, nous imaginons aisément l'écrivain, poète et cinéaste prononcer pareille sentence. Elle pourrait aussi bien être placée en exergue des textes derniers, *Écrits corsaires* ou *Lettres luthériennes* ; « Nous sommes, tu le vois bien, dans la fosse aux Lions⁷ » y admet Pasolini, pédagogue, à Gennariello, son élève imaginaire.

La comparaison entre l'assassiné de la plage d'Ostie et l'exécuté par les flammes de l'inquisition romaine n'est pas nouvelle. Sa légitimité aura été démontrée par Guido Zingari au nom d'une puissance hérétique *ontologique* :

L'hérésie dont nous voudrions parler, à travers Bruno, Pasolini et d'autres, est l'hérésie totale, inconditionnelle, qui ne se limite pas à des infractions uniques et isolées, à des irrégularités clairement identifiables. Nous voudrions pénétrer au cœur des hérésies diffuses, contenues et proliférantes. L'hérésie comme mentalité, non pas dans son sens *sociologique* mais *ontologique*, se traduit par des attitudes de rupture à l'égard de la réalité environnante, à l'égard des possibilités de coexistence avec les autres⁸.

On le sait, Pasolini aura justement fait de « l'hérésie » le nom d'une « expérience », celle d'une analyse de la langue, des images et des signes. Et, entre multiples élans théoriques, des considérations sur l'agir de l'auteur, considéré

comme un « étranger sur une terre hostile » : « Dans l'acte inventif, nécessairement scandaleux, il s'expose – au vrai sens du terme – aux autres : au scandale justement, au ridicule, à la réprobation, au sens de la diversité, et, pour quoi pas, à l'admiration, serait-elle quelque peu suspecte⁹. »

Giordano Bruno fut précisément condamné par trop d'inventivité scandaleuse. Les motifs de son exécution se comptent au nombre de quatorze et ils témoignent bien d'une philosophie critique à l'encontre d'une conception dogmatique de la théologie :

La négation de la transsubstantiation ; la mise en doute de la virginité de Marie ; le séjour dans différents pays hérétiques et l'adoption de leurs usages, les moqueries à l'encontre du pape dans *L'Expulsion* ; la croyance en l'existence de mondes innombrables et éternels, en la métempsychose et en la possibilité qu'une seule âme informe deux corps ; l'opinion suivant laquelle la magie est une chose bonne et licite ; l'identification du Saint-Esprit avec l'âme du monde ; l'affirmation suivant laquelle Moïse a simulé ses miracles et inventé lui-même les Lois ; la déclaration suivant laquelle les Saintes Écritures ne sont qu'une fiction, la croyance au salut des démons, en l'existence des pré-adamites ; l'opinion d'après laquelle le Christ n'est pas Dieu mais un mage trompeur qui a mérité son sort, et celle suivant laquelle les prophètes et les apôtres furent des mages et que presque tous finirent mal¹⁰...

À rebours de toute condamnation, notre contemporanéité nous octroie le luxe d'arracher de ces accusations de potentielles ressources théoriques, et nous voudrions ici les orienter vers la pratique d'une analyse des images en mouvement.

En effet, est-il imaginable de déceler dans les œuvres filmiques pasoliniennes un rapport à la chair qui soit à l'égal de la sacralité de

Marie, l'intérêt pour la multiplicité des géographies, l'ironie portée aux figures de pouvoir, une Histoire des êtres humains qui s'envisagerait par-delà les strictes bornes chrétiennes de la naissance d'Adam ou des figurations « magiques » ? Peut-on mettre en péril la centralité d'une image pour l'appréhender au prisme de l'infinité des mondes ? L'âme de Giordano Bruno, par le moyen d'une forme de métépsychose, peut-elle surgir à travers l'un des corps du cinéma de Pasolini ?

Dans son étude consacrée à la *Philosophie de la Renaissance*, Ernst Bloch, penseur de l'espérance et de l'utopie concrète, brosse le portrait de plusieurs figures révélatrices de « l'ascension, pleine de fraîcheur, d'une classe nouvelle », qui « surgirent et accomplirent leur œuvre ; c'était un printemps, un nouveau départ¹¹ », dont celui de Giordano Bruno. Afin de démontrer que le Nolain aura participé à saisir l'immanente et féconde faculté créatrice de la matière et à ouvrir les perspectives du savoir, le philosophe de Tübingen cite quelques fragments révélateurs de *La Cause, le principe et l'un* (1584) : « À partir de là, l'esprit conscient de sa force risquera le vol vers l'infini, puisqu'il se trouvait enfermé dans le plus étroit des cachots, réduit à exercer la puissance visuelle de ses yeux myopes en regardant à travers des fentes et des trous les lointaines étincelles de lumière qui sont les astres¹². » Le courage de l'esprit est bien une affaire de regard qui tente d'ébrécher les clôtures d'un monde donné. Cependant toute « muraille de brouillard, qui édifiait un mur de nuages avec les éléments de notre imagination » n'est pas « d'airain et d'acier » et l'esprit, « libéré de l'épouvantail de la mortalité, de la colère du destin, du jugement de plomb, des chaînes d'Erinnyes cruelles, des imaginations d'un amour partial », « prend son envol vers l'éther, traverse les espaces infinis d'univers immenses et innombrables, visite les étoiles, dépasse les frontières imaginaires de l'univers¹³ ».

C'est à partir d'une telle conception que nous voudrions tenter notre propre expérience. Pourrions-nous ainsi traverser les murailles évanescentes de la représentation figurative qui forment les limites d'un photogramme, d'un plan, d'une séquence ? Cela consisterait

donc à chercher dans ces images ce qui ne se laisse pas voir avec évidence. Et puisque l'on connaît la vertu portraitiste de l'œuvre pasolinienne, depuis ses premières peintures jusqu'à sa propre représentation en élève de Giotto dans *Le Décaméron* (1971), et que nous voulons y trouver y dénicher quelque chose de non immédiatement perceptible, tentons alors d'y révéler une image de ce Nolain hérétique qu'il n'aura jamais explicitement mis en scène. Pour l'incarner, un acteur singulier surgissant depuis les faubourgs de Rome jusque devant la caméra de Pasolini : Franco Citti. Le sujet nous semble en effet paradoxalement adéquat car, contrairement à Gian Maria Volontè dans *le Giordano Bruno* de Giuliano Montaldo en 1973, il ne l'aura jamais joué.

Et si nous verrons qu'il y a peut-être quelques raisons iconologiques et théoriques qui portent ce choix, un tel portrait ne saurait être que « spéculatif¹⁴ ». À cet égard, il nous faut peut-être exprimer les mêmes mises en garde que Giordano Bruno lui-même rédige à l'attention de son lecteur :

Si les couleurs du portrait ne vous semblent pas correspondre à celles du modèle vivant, si les traits vous paraissent inadéquats, sachez que ce défaut vient de l'impossibilité où se trouvait le peintre d'examiner son œuvre avec le recul et la distance que prennent d'ordinaire les maîtres de l'art ; car le tableau et le fond étaient trop près des yeux et du visage de l'artiste, qui ne pouvait reculer si peu que ce fût, ni faire un pas à gauche ou à droite, sans risquer le même plongeon qu'effectua le fils du fameux défenseur de Troie. Prenez donc ce portrait tel qu'il est, avec ses deux, ses cent, ses mille détails et tout ce qu'il comporte ; car il ne vous est pas adressé pour vous instruire de ce que vous savez déjà, ni pour ajouter un peu d'eau au torrent de votre intelligence et de votre jugement ; mais parce que nous n'avons pas coutume, que je sache, de dédaigner le portrait et la représentation des choses, même si nous les connaissons mieux

sur le vif. Je suis certain que votre âme généreuse considérera avec plus d'attention les sentiments de reconnaissance du donateur que le présent tendu par sa main¹⁵.

Un banquet ensoleillé

Entre les deux premiers films de Pasolini, *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962), le personnage filmique de Franco Citti connaît comme une première mort et une première renaissance : « Sur la rue, depuis laquelle on voit une ample boucle du Tibre, sous le soleil livide, la moto est fracassée contre l'avant d'un camion et Accattone est là, allongé sur le dos, sur le trottoir, sur l'endroit où, peu auparavant, lui et ses amis avaient tant ri¹⁶. » Tombé sur les pavés romains, l'homme réouvre les yeux le temps d'un souffle final : « Maintenant, je me sens bien¹⁷ ! » Hervé Joubert-Laurencin se sera arrêté avec précision sur ce clignotement mortuaire, auscultant les photographies de plateau et les esquisses préparatoires au tournage pour dévoiler les multiples choix de cadrage qui ont pu exister avant le plan que nous connaissons. Il proposait alors d'y voir la fabrique d'une « inversion, c'est-à-dire du contingent » :

Le plan advenu non seulement aurait pu être son contraire, mais l'a été lors d'un ou plusieurs stades d'effectuation. Ainsi tout plan de cinéma contient invisiblement son fantôme, le fantôme de ce monde possible advenu mais évacué avant le stade de la projection en salles, qui, en tant que double de lui-même, le concerne de très près et le hante comme un « sous-venir »¹⁸.

La phrase rédemptrice – « Mo' sto Bene » – peut ainsi sonner à la façon d'une défiance au principe de clôture funèbre. Joubert-Laurencin l'envisage en effet « comme un message d'outre-tombe¹⁹ ». Et de fait, le souteneur réapparaîtra comme une variation du personnage d'Accattone dès l'incipit de la seconde œuvre filmique réalisée par Pasolini, *Mamma Roma* (1962), dans une sorte de Cène face à la prostituée jouée par Anna Magnani,

l'un chantant face à l'autre avec allégresse comme avec provocation. Mais suivant l'idée reprise au cœur de la démonstration de Joubert-Laurencin, celle d'un spectre hantant chaque image de cinéma et amplifiant de fait la potentialité de son analyse, nous voudrions poursuivre notre lecture brunaldienne des événements esthétiques. De cette façon, si la figure de Franco Citti peut s'éveiller d'entre les morts, ne serait-ce pas parce que plusieurs âmes parviendraient à habiter son corps, activant les effets d'une métépsychose ? Allons plus loin : l'une de ces âmes serait donc bien celle de Giordano Bruno.

Le côtoiement du mortuaire irrigue *Accattone* dès ses premiers plans. Introduits dans le quartier du Pigneto par les notes de *La Passion selon Saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach et par les mots de Dante tirés du Chant V du Purgatoire, nous découvrons la communauté masculine au sein de laquelle le personnage de Franco Citti vivote : « on dirait des ressuscités », aura précisé l'homme chargé de fleurs. Sur ces tables du café situé Via Fanfulla da Lodi, les êtres ne se retrouvent pas seulement dans la stase des non-employés mais dissertent sur la soutenabilité d'une certaine théorie. Et c'est Accattone, hétérodoxe, qui organise la controverse. « Viens là et raconte à ces idiots l'histoire de Barberone ! », lance-t-il avant d'exposer les faits – « Manger un kilo de patates et un panier de kakis, puis aller prendre un bain sans claquer ? Pépé-le-dingue lui dit qu'il devait traverser le fleuve. Aller et retour, rien que ça » – puis d'annoncer sa conclusion scientifique : « Il n'est pas mort d'indigestion, mais de fatigue. »

Voilà qui déclenche d'abord un scandale rhétorique chez ses camarades de tablée : « Ta gueule, ignorant ! On ne peut pas prendre un bain après manger : on crève. La réaction du chaud et du froid arrête la digestion. La circulation du sang s'arrête et bonsoir. » La résolution ne pouvait être qu'empirique et un pari morbide s'enclenche : « À quoi sers-tu dans ce monde ? » lance à Accattone son contradicteur quand le personnage caravagesque et floral lui affirme que les cimetières sont ouverts à quiconque s'y présente. Un plat de *girasoli* est alors logiquement partagé, en vue de cette



Fig. 1. Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961. Photogramme par Raphaël Szöllösy. (DVD M6 Vidéo, 2011.)

mise en pratique (Fig. 1). Puis un célèbre saut dans l'eau du Tibre, depuis le pont Saint-Ange, avec tout son or, « comme les pharaons », et une victoire du personnage de Franco Citti du point de vue de la théorie comme de la praxis.

La figure du repas de rhétoriciens ayant à cœur de défendre des points de vue conflictuels nous lie ici au *Banquet* de Bruno, dont la présentation pleine d'effervescence dialectique peut bien être mise à profit dans notre appréhension de la séquence pasolinienne :

C'est un banquet à la fois grandiose et humble, magistral et étudiant, sacrilège et religieux, allègre et colérique, âpre et enjoué, maigrement florentin et grasement bolonais, cynique et sardanapalesque, badin et sérieux, grâce et burlesque, tragique et comique – au point qu'il vous donnera plus d'une occasion, je crois, de vous sentir héroïque et désemparé, maître

et disciple, croyant et mécréant, gai et triste, saturnin et jovial, léger et pesant, canin et gaillard, narquois comme un singe et grave comme un consul, sophiste avec Aristote, philosophe avec Pythagore, prêt à rire avec Démocrite et à pleurer avec Héraclite. Je veux dire qu'après avoir humé les mets avec les péripatéticiens, mangé avec les pythagoriciens, bu avec les stoïciens, vous pourrez encore lécher les plats avec celui qui, en montrant les dents, riait de si gracieuse manière que sa bouche se fendait d'une oreille à l'autre. Car en rompant les os pour en extraire la moelle, vous trouverez de quoi inciter saint Giovanni Colombini, patriarche des Gesuati, à se dévergondier ; de quoi pétrifier sur place la foule d'un marché ; de quoi faire rire les singes à s'en décrocher la mâchoire ; de quoi faire sortir de son silence la population d'un cimetière²⁰.

Il y a dans l'esprit des images pasoliniennes, notamment celles portées par Franco Citti, de telles pensées profanes, ironiques, sarcastiques, qui se révèlent rigoureuses, croyantes en la découverte du fondement des choses, comme désireuses d'enquêter sur les forces de l'infini des mondes. Le crachat à la figure que porte Accattone à son contradicteur, comme il le lui avait promis, est bien un geste à la hauteur de l'irrévérencieuse intelligence de Giordano Bruno. Somme toute, ce premier banquet n'est pas un « souper des cendres », il ne se déroule ni le soir ni le premier jour de carême. Il serait plutôt habité par la puissance du soleil. Comme sait l'être Rome, comme en est imprégné le film dans son ensemble. Un soleil qui se retrouve figuré jusque dans l'assiette d'Accattone : « Le soleil, dis-je, parce qu'il est le seul à diffuser et à communiquer la vertu vitale ; le mouvement aussi, parce que sans déplacement du soleil vers d'autres corps, ou d'autres corps vers le soleil, comment pourrait-il recevoir ce qu'il n'a pas ou donner ce qu'il a²¹ ? » L'astre est en effet ce qui éclaire l'argumentaire du Nolain dans l'ensemble de son banquet et qui nourrit son savoir littéralement révolutionnaire :

Mais nous voyons, alors, beaucoup moins de raisons de concevoir le mouvement du soleil et de l'ensemble des étoiles autour de notre globe que de concevoir le contraire : à savoir, que notre globe tourne au regard de l'univers, effectue sa rotation d'une année autour du soleil, se tourne et se penche de diverses manières vers lui de tous côtés, comme vers l'élément vivant du feu, en suivant une succession réglée de phases²².

L'omniprésence de la lumière solaire dans les chemins pris par Accattone, non sans le poids de sa version estivale transalpine qui alanguit les corps, témoigne d'une telle centralité dans le système terrestre. Et le banquet ensoleillé de l'œuvre pasolinienne mène peut-être à des conclusions analogues au souper de Bruno : s'y échange donc à l'un comme à l'autre « de quoi faire sortir de son silence la population

d'un cimetière ». Cela a été dit, Accattone ressemble dès le premier plan à un ressuscité, saute dans le Tibre pour défier la possibilité d'un accident fatal, cauchemardera plus tard de son propre trépas et s'installe donc bien finalement dans la sérénité de la mort, signalant ce que Giuseppe Zigaina aura pu affirmer comme une poétique fondamentale de l'œuvre pasolinienne²³. Mais c'est bien à une autre occasion de banquet que sa revenance s'avère sonore.

Mamma Roma s'ouvre en effet sur une séquence de célébration maritale du personnage de Franco Citti avec la fille d'un travailleur de la terre, autour d'une grande table à laquelle vient se greffer avec exubérance, et un don de trois cochonnets, la protagoniste interprétée par Anna Magnani qui fut prostituée sous les ordres du marié et ajoute donc un peu de tempêtes au repas commun. C'est par des lignes chantées farceuses et provocantes – des *stornelli provocatori* – que la *disputatio* s'organise, avec éclats de rire, dans ce triangle irrité. Or Giordano Bruno aura bien pu analyser la force des expressions vocales : « Relève donc de l'art incantatoire, et de cette sorte de lien de l'esprit qui se fait par les chants et les formules magiques, tout ce dont traitent les orateurs aux fins de persuader, de dissuader ou bien de suggérer des émotions²⁴. » Ces mots sont issus de l'un des derniers traités du Nolain et auront précipité sa condamnation. Si une énergie blasphématoire traverse bien l'ouverture de *Mamma Roma*, elle n'est cependant qu'annonciatrice d'un autre retour en diable de Franco Citti, quelques années plus tard, au sein de la trilogie de la vie.

Cinéma diabolique

Si Accattone pouvait préfigurer en rêve son propre enterrement dans une des dernières scènes du film éponyme, il devait en être de même pour son double brunaldien que nous tentons de faire incarner spéculativement par Franco Citti. Dans *Les Contes de Canterbury* (1972), adapté de l'œuvre littéraire de Geoffrey Chaucer, l'acteur joue un rôle furtif. Grimant par les fenêtres au cœur d'une cité médiévale, le personnage piste un individu en plein acte de voyeurisme. Par deux fois,

l'individu ira coller son œil sur des trous de serrure à la recherche d'actes charnels entre hommes. On ne saura si de telles scènes sont capables de susciter en lui un quelconque plaisir caché. Reste que ces observations ont un intérêt égoïstement mercantile, il ira ainsi les dénoncer bien promptement à l'autorité inquisitrice. Cette dernière a une logique juridique implacable : au riche qui peut payer de tous ses sous son absolution, l'oubli salvateur, au pauvre fondamentalement dénué de cette capacité, l'envoi au bûcher. De la même façon qu'il aura suivi un tel voyeurisme cupide, le personnage de Franco Citti observe le corps exécuté par les flammes, proposant la vente, non sans ironie, de quelques beignets lors de l'évènement (Fig. 2).

Serait-ce comme une annonciation du destin funeste de Giordano Bruno ? Dans la première partie de ce segment des *Contes de Canterbury*, le protagoniste de Franco Citti se fait comme analyste de la situation qui s'organise face à lui, d'abord sans mot dire. Puis, le délateur le trouvera sur sa route menant à son futur coup bas. L'acteur pasolinien révèle alors son identité diabolique. Il en possède en effet la sagesse et la malice. Celle qui devait être la future victime du collaborateur de l'inquisition, une vieille dame également sans le sou, invoque son nom : « Que le diable emporte ton corps et ma cruche ! » Magnanime et présent lors de la scène, le diable Citti s'exécute. C'est sans doute une telle justesse de jugement qui sera fatalement reprochée au philosophe de Nola. La séquence pasolinienne est signe d'un savoir singulier :

Tel qu'on l'emploie parmi les philosophes, ce mot de *mage* désigne un homme alliant le savoir au pouvoir d'agir. Il n'en demeure pas moins que ce terme, simplement prononcé, est généralement pris dans son acception courante, fluctuant au gré de ces prêtres qui philosophent profusément sur un méchant démon qu'on appelle le Diable – ou d'un autre nom, selon les mœurs et la superstition en vigueur chez divers peuples²⁵.

Osant défier le centralisme de l'institution politique théocratique à l'œuvre en son temps, la pensée de Bruno se sera penchée sur d'autres fondements conceptuels et des terminologies alternatives, au risque du bûcher donc. Et si une œuvre voulait restituer sa capacité subversive, elle n'aurait aucun mal à dépeindre avec affirmation la connaissance alors dite diabolique du philosophe, d'autant qu'elle s'inscrirait dans une puissante généalogie théorique du cinéma.

Yann Calvet aura pu récemment décrypter quelques scènes filmiques où se niche le diable²⁶ en se souvenant de l'ouvrage légué par Jean Epstein qui trouva dans la formule du malin un socle ontologique – très certainement « hérétique » – de l'image en mouvement :



Fig. 2. Pier Paolo Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, 1972. Photogramme par Raphaël Szöllösy. (DVD Carlotta films, 2002.)

Quoi d'étonnant, d'ailleurs, à ce que le Diable puisse être tenu pour l'inspirateur de l'image animée, puisqu'il a si souvent déjà été rendu responsable d'autres réussites de l'ingéniosité humaine ? Diabolique, l'invention de la lunette astronomique, qui, pressentie par Roger Bacon, le fit jeter pour vingt ans au cachot ; qui exposa le vieillard Galilée aux rigueurs du tribunal ecclésiastique et de la prison ; qui fit trembler le prudent Copernic jusqu'à son lit de mort. (...) Dans cette mentalité médiévale, dont tout n'est pas oublié, le Diable apparaît comme le grand inventeur, le maître de la découverte, le prince de la science, l'outilleur de la civilisation, l'animateur de ce qu'on

appelle progrès. Aussi, puisque l'opinion la plus répandue tient le développement de la culture pour un avantage insigne, le Diable devrait être surtout considéré comme un bienfaiteur de l'humanité²⁷.

Nul doute que le nom de Giordano Bruno peut s'ajouter à ceux de Bacon, Galilée et Copernic, tous violemment répudiés pour l'objet de leur sagesse même. Epstein produit alors un renversement du conformisme assassin pour honorer leurs inventivités d'une mention diabolique. Et ces lignes médiévales se tracent donc jusqu'à l'irruption au sein du monde de l'appareil cinématographique dont l'auteur plaide la force intrinsèque « de transgression et de révolte²⁸ » car lié à la mise en mouvement

du monde, bien apte à l'en défaire de ses normes rigides : « sinon aveugle, du moins neutre devant les caractères permanents des choses, mais extrêmement encline à mettre en valeur tout changement, toute évolution, la fonction cinématographique se montre donc éminemment favorable à l'œuvre novatrice du démon²⁹. » On ne s'étonnera guère de remarquer alors que l'ultime apparition pasolinienne de Franco Citti soit celle d'un être démoniaque virevoltant dans les cieux, au sein des *Mille et une nuits* (1974), rappelant l'adage d'Ernst Bloch cité plus haut quant à l'ingéniosité du Nolain « prenant son envol vers l'éther », « traversant les espaces infinis d'univers immenses et innombrables », « visitant les étoiles » et « dépassant les frontières imaginaires de l'univers ».

Le portrait spéculatif ici mené n'aura certes pas démontré que l'acteur issu des faubourgs de Rome était analogue au philosophe sacrifié sur le *Campo de' Fiori* : tant mieux, voilà qui n'était pas l'enjeu. Il aura tenté néanmoins d'inviter à une hérésie imaginaire ouverte à l'infinité des mondes filmiques s'appuyant sur de véritables considérations : il y a une pensée à l'œuvre qui met les images de Pasolini en mouvement grâce à la présence de Franco Citti et celle-ci, « à la fois grandiose et humble », pourrait bien être visitée par l'esprit incandescent de Giordano Bruno.

¹ Giordano Bruno, *L'Expulsion de la bête triomphante*, traduction de l'italien, présentation et annotation par Bertrand Levergeois, Paris, Michel de Maule, 1992, p. 7.

² Giordano Bruno, *De la Magie*, Paris, Allia, 2000, p. 79.

³ Guido Zingari, *Il pensiero in fumo. Giordano Bruno e Pasolini : gli eretici totalitici totali*, Rome, Rogas, « Atena », 2016.

⁴ Pier Paolo Pasolini, « Sergio Citti n'est pas un naïf (*Ostia*) » dans *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films* (1957-1964), Paris, Cahiers du cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2000, p. 156.

⁵ « Grâce à une recherche guidée à la fois par les sens et par la raison, on ouvrira les serrures de la vérité, on rendra la vue aux aveugles, la langue aux muets, les paralysés incapables de progrès spirituels recouvreront assez de forces pour visiter le soleil, la lune et d'autres demeures du père universel, demeures semblables à celles que nous habitons, plus petites et plus modestes, mais aussi plus

grandes et plus splendides, dans une gradation infinie », Giordano Bruno, *La cause, le principe et l'un*, cité par Ernst Bloch dans *La philosophie de la Renaissance*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 50-51.

⁶ Tel que cité par Ernst Bloch dans sa *Philosophie de la Renaissance*, traduit par Pierre Kamnitzer, Payot & Rivages, 2007, p. 33.

⁷ 15 mai 1975

⁸ Guido Zingari, *Il pensiero in fumo. Giordano Bruno e Pier Paolo Pasolini : gli eretici totali*, traduction personnelle, Rogas, 2020, édition numérique.

⁹ Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Payot, 1976, p. 246.

¹⁰ Bertrand Levergeois, *Giordano Bruno*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 506.

¹¹ Ernst Bloch, *Philosophie de la Renaissance*, op. cit., p. 9.

¹² *Id.*, p. 50.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ En s'inspirant notamment des mots de Didier Debaise et d'Isabelle Stengers : « Les gestes spéculatifs, par définition pluriels, ont la vérité du relatif, la vérité d'une insistance toujours située. On ne décide pas de poser un geste spéculatif, on le risque en tant que l'on se sent "tenu" par une situation, tenu de faire réponse à des virtualités que seule rend perceptibles la manière dont on est tenu » (dans « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes* 4(65), 2016, p. 89).

¹⁵ Giordano Bruno, *Le Banquet des Cendres*, Paris, Éditions de l'éclat, 1988, p. 33-34.

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Accattone de Pier Paolo Pasolini. Scénario et dossier*, Préface par Carlo Levi, textes de Hervé Joubert-Laurencin, Philippe-Alain Michaud, Francesco Galluzzi, Christian Caujolle et Pier Paolo Pasolini, traduit de l'italien par Jean-Claude Zancarini, Paris, Macula, 2015, p. 218.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Id.*, p. 60.

¹⁹ *Id.*, p. 63.

²⁰ Giordano Bruno, *Le Banquet des Cendres*, op. cit., p. 25-26.

²¹ *Id.*, p. 161.

²² *Id.*, p. 162.

²³ Giuseppe Zigaina, *Pasolini et la mort*, Paris, Ramsay, 1990.

²⁴ Giordano Bruno, *De la Magie*, Paris, Allia, éditions numériques, 2000.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Yann Calvet, *Les Cinéastes du diable*, Caen, Passage(s), 2024.

²⁷ Jean Epstein, *Le Cinéma du diable* [1947], Chicoutimi, Les classiques des sciences sociales, édition numérique, 2002, p. 5-6.

²⁸ *Id.*, p. 17.

²⁹ *Ibid.*

Il Vantone, ou le champ d'expérimentation de la « transposition créatrice¹ » chez Pasolini

Vanessa De Pizzol

Dans le parcours de formation du jeune Pasolini, il me semble que la connaissance du latin, réelle et médiée, en tant que langue et culture, en tant que socle de l'écriture littéraire et en lien avec le dialecte, est une clé de lecture qu'il ne faut pas négliger. Outre l'apprentissage du latin qui a été le sien au cours de son cursus scolaire, il faut citer l'expérience qu'il fait de l'enseignement de la langue latine dans un premier temps à Casarsa, Versuta et Valvasone dans le Frioul puis plus tard à Ciampino, aux portes de Rome, comme le rappelle fort justement le latiniste Leopoldo Gamberale, soulignant que Pasolini avait réussi à maintenir « une certaine familiarité avec le latin² », et précisant par ailleurs que des insertions en latin, qui ont plutôt trait à la liturgie romaine, font notamment une apparition dans la pièce Nel'46 datée de 1965 mais qui est en réalité une réécriture de Il Cappellano de 1947³.

Le latin comme langue et culture

Les auteurs classiques de l'Antiquité accompagnent donc la maturation intellectuelle de Pasolini, et c'est sans doute sur la base de cet héritage que peut s'élaborer la création poétique en dialecte frioulan et la relation intime qu'il tisse avec des poètes d'autres horizons, dont le point commun est d'appartenir à une aire romane idéalisée. Premier matériau de création, le dialecte de Casarsa est supplanté par différentes variantes dialectales frioulanes et mène à l'exploration d'autres langues régionales (catalan, provençal, occitan) à travers la poésie. Un numéro complet de la revue liée au « nouveau félibrige frioulan⁴ » développé par l'Academiuta di lenga furlana⁵ portera même le titre de *Quaderno romanzo (Cahier roman, 1947)*⁶. Nous sommes à la fin des années quarante et les indices d'une appétence particulière de Pasolini pour la philologie, qui ne se démentira jamais, sont nombreux. Ses compétences en la matière sont reconnues, puisqu'il devient conseiller adjoint de la Società Filologica Friulana (Société philologique frioulane)⁷ et œuvre pour le frioulan qu'il définit comme « une sorte de dialecte grec ou de langue vulgaire qui vient de se libérer de la langue pré-romane et possédant toute l'innocence des premiers textes dans la langue⁸ ». Il convient de s'arrêter également sur un poète qui joue un rôle central dans l'éclosion de Pasolini en poésie, et qui jette de manière parfaite un

pont entre l'héritage latin classique et la création d'une langue vierge, entre un académisme rigoureux et une liberté de création remarquable. C'est en effet par un travail de recherche sur Giovanni Pascoli⁹ que Pasolini conclura ses études universitaires. Afin de justifier ce choix, dans une lettre adressée à Carlo Calcaterra en 1944 pour lui demander de diriger son travail de recherche, il reconnaît que Pascoli fait partie de ses maîtres en poésie : « [...] je l'ai toujours lu et beaucoup assimilé. Sa lecture, en somme, a eu pour moi la valeur d'une étude de la technique poétique, une étude presque privée et secrète, pour laquelle toutes mes facultés critiques se tenaient sur leurs gardes, prêtes uniquement à saisir les émotions traduites par le langage, et à écarter celles qui étaient purement autobiographiques¹⁰. » Au-delà de la démarche poétique, il identifie chez Pascoli ce qui l'anime également et qui alimentera toute sa réflexion sur la langue :

Comme les romantiques du XIX^e siècle, Pasolini s'accroche à un mythe des origines, célébrant la virginité et la conscience pure de la langue, ou encore sa « pureté chrétienne et rustique », ou sa capacité à exprimer des « sentiments à la limite de l'inexprimable », et délimitant une zone chronologique et culturelle très étendue, qui remonte

du Symbolisme jusqu'aux *Laudes* de Jacopone da Todi ou au *trobar clus* des troubadours, pour arriver encore plus loin, au latin de la période argente, au préroman, pour se retrouver précisément au « moment où Adam a prononcé ses premiers mots »¹¹.

Cette recherche de la langue vierge, mue par une approche qui restera toujours philologique et où l'anthropologie a également sa part, conduira Pasolini à diriger la publication d'une anthologie de la poésie dialectale du *xx^{ème}* siècle¹² (avec Mario dell'Arco) et celle d'une anthologie de la poésie populaire italienne¹³ dans la première moitié des années cinquante, tandis qu'il compose en parallèle les poésies en frioulan du recueil *La meglio gioventù* (*La meilleure jeunesse*), dédié au philologue et critique littéraire Gianfranco Contini.

Il y a donc, dans l'écriture pasolinienne, un double mouvement, entre d'une part un travail philologique méticuleux qui lui permet d'évaluer le matériau linguistique mis en œuvre par d'autres auteurs dans ses composantes dialectale et populaire, et d'autre part l'expérimentation d'auteur à laquelle il se livre dans des domaines qui débordent celui de la poésie. Pour l'exprimer autrement, dans son approche des classiques grecs et latins au théâtre, une chose est la lecture précise, la capacité à déchiffrer les choix stylistiques des auteurs, une autre la tendance interprétative irrépressible qui caractérise Pasolini traducteur du grand répertoire théâtral.

Le théâtre comme médiation incontournable entre Pasolini et l'Antique

C'est incontestablement sur le versant du théâtre qu'il faut se rendre pour saisir l'ampleur de l'héritage de l'Antique revendiqué par Pasolini. L'écriture théâtrale naît très tôt chez Pasolini, dès les années quarante, ce qui semble indiquer qu'elle fait partie des voies d'exploration initiales de l'auteur *in fieri* (initiales, car on observe une longue période de pause jusqu'aux années soixante). Comme le soulignent Walter Siti et Silvia De Laude dans la *Nota all'edizione* du volume de Mondadori

consacré au théâtre pasolinien, « Pasolini auteur de théâtre est habituellement connu pour sept textes : les six "tragédies" et le drame historique de jeunesse *I Turcs tal Friul*¹⁴ ». La tragédie apparaît très rapidement comme la forme théâtrale la mieux adaptée à la sensibilité d'auteur de Pasolini, lui permettant de faire vibrer les voix narratives selon une tonalité lyrique très marquée, et de mettre en résonance subjectivité et vision politique. De ce point de vue, la tragédie grecque est en définitive l'espace idéal qui voit cohabiter le monologue introspectif et le chant du peuple porté par le chœur.

Ce n'est donc pas un hasard si la première tragédie qu'il compose en 1942 est *Cédipe à l'aube*, un texte qui à la fois affirme sa filiation avec Sophocle et préfigure le théâtre pasolinien à venir et une partie de son cinéma. La figure d'*Cédipe* cristallise incontestablement une part non négligeable de l'imaginaire pasolinien et elle se verra déclinée en de multiples facettes dans son œuvre, allant parfois jusqu'à partager des traits avec la figure christique, autre cristallisation s'il en est. Il faudrait par exemple mettre en vis-à-vis le film *Cédipe roi* de 1967 et *L'Évangile selon saint Matthieu* de 1964, pointer les caractéristiques de l'une et l'autre et en tirer les conclusions qui s'imposent.

Pour revenir sur l'héritage de Sophocle, l'hommage le plus emblématique rendu au classique grec reste sans doute l'Ombre de Sophocle, personnage à part entière créé dans la tragédie pasolinienne *Affabulation* (1966-1970).

Venons-en, après ce long excursus, au travail de traduction/réécriture effectué par Pasolini dans le champ théâtral : une partie de son travail naît de commandes effectuées par le Teatro Popolare Italiano (Théâtre Populaire Italien) que Vittorio Gassman fonde en 1959 dans le sillage d'un mouvement de fond du théâtre qui se renouvelle et cherche à toucher un public différent, populaire, celui que la télévision vise également (on peut citer les expériences menées par Giorgio Strehler, Eduardo De Filippo et Jean Vilar pour le versant français).

L'idée défendue par Gassman est de conserver un répertoire exigeant et, considérant par ailleurs que le théâtre populaire est par essence polémique, il propose des pièces réputées difficiles mais qu'un travail sur le texte peut rendre « accessibles » au public. En 1960, son choix se porte sur la trilogie d'Eschyle. Aidé du réalisateur Luciano Lucignani (1922-2008) pour la mise en scène de ce projet ambitieux représenté au théâtre grec de Syracuse, il explique pourquoi il fait appel à Pasolini pour le texte :

sa poésie évita plus que toute autre de céder à un chant, à un lyrisme disons, extérieur, qui au contact de la poésie grecque produirait fatalement ce que nous cherchons surtout à éviter, c'est-à-dire une certaine « beauté de l'incompréhension », un « caractère poétique mystérieux », contre lesquels, du fait même de la création du Teatro Popolare Italiano, nous sommes fermement décidés à lutter¹⁵.

En 1961, une autre commande de Vittorio Gassman permet à Pasolini d'aller explorer de très près le texte du *Miles gloriosus* de Plaute. Parmi les classiques qu'il traduit (d'Eschyle à Sophocle en passant par Virgile et Plaute), ce texte incontestablement est celui qui lui offre la plus grande liberté de langue et de style, tandis que les contraintes imposées par les délais serrés et la métrique font de cet exercice de traduction/adaptation un immense défi à relever. Notons que le changement de registre (après le tragique d'Eschyle, le comique de Plaute) permet également d'aborder le texte de manière différente, notamment dans l'utilisation que Pasolini fait du dialecte, comme nous le verrons plus loin. Il n'en reste pas moins que Leopoldo Gamberale émet des doutes quant à la réelle capacité de Pasolini à appréhender la métrique plautienne : « Je ne saurais dire si Pasolini était en mesure de lire la métrique archaïque¹⁶ », ce qui tendrait à valider l'hypothèse d'un traducteur qui s'en remet à son « intuition poétique ». Remarquons par ailleurs que le niveau de connaissance des textes classiques par le public reste plus que

satisfaisant, s'il est vrai qu'à la fin du *xix^{ème}* siècle les représentations avaient lieu en latin et que l'affiche elle-même était rédigée en latin. Pour ce travail, Pasolini prend essentiellement appui sur la traduction avec texte latin en vis-à-vis effectuée par Icilio Ripamonti¹⁷, accompagnée d'un appareil de notes et d'une introduction, un ouvrage qui fait partie de sa bibliothèque personnelle.

Quoi qu'il en soit, les choix linguistiques et stylistiques opérés par Pasolini me semblent relever d'une grande intelligence du texte et d'une jubilation d'auteur. En définitive, le texte porté à la scène, à travers une contamination de l'italien, de l'argot et du *romanesco* (dialecte romain) témoigne d'une vitalité de la langue à laquelle le public adhère d'autant plus qu'elle contribue à la fluidité de l'action.

Un *Miles gloriosus* à la sauce *romanesco* : Il Vantone

Le *Soldat fanfaron* de Plaute met en scène un militaire vantard, Pyrgopolinice, qui pour satisfaire son amour non partagé par Philocomasie, enlève la jeune fille. Palestrion, l'esclave de Pleusiclès qui s'est vu dérober sa fiancée, va se rendre à Éphèse pour délivrer la jeune fille, duper le dupeur et la rendre à son maître. Comme on le voit, l'intrigue se prête à une utilisation de différents registres de langue, dans la mesure où différentes classes sociales s'entrecroisent. Pasolini avait la volonté d'utiliser un « pastiche linguistique mêlé d'italien et de *romanesco* », avec des distinctions nettes entre les personnages et la distribution linguistique :

[...] les esclaves parlent un *romanesco* très serré ; les personnages importants, les messieurs de la haute société avec un fond de *romanesco* ; les femmes, s'expriment dans un langage commun, très populaire, qui n'est pas sans rappeler l'*avanspettacolo*¹⁸.

Un des traits les plus visibles de l'introduction de la langue populaire et de l'argot romain de la périphérie pour lequel il est considéré comme « spécialiste » réside dans l'habileté

avec laquelle Pasolini manie l'apostrophe « à la romaine », faisant littéralement entrer la rue sur scène et accentuant l'effet comique.

On peut ainsi dénombrer vingt-quatre utilisations de « àh » au fil du texte, et ce jusqu'à la dernière réplique de la pièce :

Aòh, fesso e cojonato, pieno de botte, e tutto
Per colpa de quel servo... zozzone !
farabutto¹⁹ !

De la même manière, Pasolini joue d'une autre apostrophe à la romaine, qui consiste à réduire les noms des personnages, modifiant ainsi l'accentuation qui tombe alors sur la dernière syllabe, et à les faire précéder d'un « a ». Ce genre d'interpellation typiquement romaine intervient surtout entre les personnages d'un rang social inférieur, essentiellement masculins²⁰. Pasolini y fait énormément recours, jusqu'à produire cet échange d'anthologie qui ouvre la scène 5 de l'acte II.

Sceledro
Palestriò, Palestriò !
Palestrione
A Scelè, a Scelè²¹ !

Finalement, aucun personnage n'échappe à ce tic de langage qui vient alimenter la veine comique. Comme si la tentative avortée de transformer les noms des personnages en passant par le *romanesco* se trouvait en quelque sorte rachetée. En effet, la note qui accompagne *Il Vantone* dans le volume consacré au théâtre pasolinien publié chez Mondadori évoque la recherche « d'équivalents évocateurs en *romanesco* pour les noms choisis par Plaute » (« Rodiciriolo » devait remplacer Artrotogus et « Limurimelimagno » Pyrgopolinice)²² pour la première version, recherche qui sera ensuite abandonnée. Ce changement de noms étant sans aucun doute trop marqué, dans le texte destiné à la représentation théâtrale, Pasolini procédera uniquement à la réduction et à l'accentuation à la romaine dont on a parlé lorsque les personnages s'interpellent.

Quant à l'interprétation « marxisante » adoptée par Pasolini, on voit apparaître des catégories sociales dénotant une lutte des classes, dans la mesure où il réussit à opposer « manovale » [manœuvre] à « ingegnere » [ingénieur] dans la scène 4 de l'acte IV²³. Il affuble également le protagoniste de la pièce, Pyrgopolinice, de l'appellation de « Generale » [général], tout au long du texte, afin d'accentuer la position « antimilitariste » que Pasolini croit déceler chez Plaute.

En introduisant l'ironie par des décalages dans les registres de langue, le pastiche, et d'autres moyens encore, Pasolini rend visible la manière dont il tire le texte de Plaute vers une « vision du monde qui est la nôtre ». Il explicite d'ailleurs son propos dans une lettre ouverte au directeur du journal *L'Unità* :

J'ai recherché au maximum les seuls deux ou trois accents du sentiment d'injustice sociale qui affleurent vaguement chez Plaute [...] et, pour finir, j'ai rendu l'antimilitarisme de Plaute dans le personnage du Général (c'est ainsi que j'ai traduit *Miles*), qui en est la concrétion principale²⁴.

Pasolini avait donc bien peu de matière dans le texte de Plaute pour pouvoir effectuer une assimilation marxiste des classiques, ce que paradoxalement lui reproche le journaliste et poète Aggeo Savioli dans son article publié en 1963 dans *L'Unità*²⁵. La lecture antimilitariste et antiesclavagiste de Pasolini ne parvient pas non plus à tordre la pièce vers une interprétation purement « moderne » d'une réalité sociale qui appartient à l'Histoire.

Reste la question des autres choix d'auteur qui peuvent également être entendus comme des « exagérations ». Le thème de la crucifixion-déposition, à la fois écho interne de la création pasolinienne (on pense immédiatement au film *La Ricotta* de 1963) et obsession autobiographique (rendue avec génie par Ernest Pignon-Ernest avec son Pasolini de 2015, portant son propre corps sans vie comme déposé de la croix)²⁶, rend compte du sort des esclaves

condamnés à mort tel que la Rome antique le prévoyait mais également de la Passion du Christ, horizon d'attente du public que 2000 ans de christianisme et d'art religieux ont façonné et que Pasolini sollicite inévitablement²⁷.

Malgré les coupes opérées, les licences poétiques, l'usage du dialecte romain et les amplifications d'auteur, il ressort de l'étude conduite par Leopoldo Gamberale que le résultat obtenu respecte dans l'ensemble l'original de Plaute. Pour en arriver à cette conclusion, Gamberale prend à titre de comparaison le travail opéré par Salvatore Cognetti de Martiis²⁸ sur le même texte, réalisé également dans une optique de représentation théâtrale, mais selon des délais beaucoup plus souples que ceux impartis à Pasolini.

Pasolini déclare avoir effectué en trois semaines un travail de « rifacitore » (refaiseur)²⁹ : contrairement à la commande précédente (*Orestie* d'Eschyle) pour laquelle il avait consulté trois traductions de référence en français, anglais et italien, il affirme ne s'appuyer que sur la traduction italienne de Ripamonti³⁰, pour livrer sa « translation³¹ » du *Miles gloriosus*. Peut-on interpréter la « translation » comme une « drastique assimilation et simplification culturelle du texte de départ », pour reprendre les termes de l'analyse proposée par Federico Condello, dans la mesure où « chaque texte [...] est destiné à devenir partie intégrante d'un système, vérification d'une hypothèse, démonstration d'une théorie »³² ? Ou plutôt, en revenant aux racines latines selon la lecture d'Umberto Eco³³, le transport (transfert et transplantation), la greffe et la métaphore ?

Il est indéniable que Pasolini opère une actualisation des référents culturels : on l'a vu pour les marques d'oralité (en *romanesco*) récurrentes (il faudrait ajouter ici les « alè hop ! », « Ahio ! » et autres variantes), l'introduction du registre chrétien (pour le subvertir) présent dans l'imaginaire collectif du public des années soixante, sans oublier certaines trouvailles propres à déclencher le rire :

Palestrion : V'là la proxénète :
Cache-toi...elle arrive en vitesse, on dirait une estafette³⁴...

Autant d'éléments qui indiquent bien un « remaniement » du texte de Plaute pour aboutir à un autre texte qui porte incontestablement la marque de l'auteur Pasolini. N'était-ce pas d'ailleurs le but recherché en passant commande auprès de lui ? Que le public vienne voir le *Miles gloriosus* de Plaute à travers Pasolini ?

Pasolini, au contact des auteurs classiques, et de Plaute en particulier, propose une réinterprétation des textes, que certains critiques ont jugé sévèrement, mais qui ne peut en aucun cas s'apparenter à une « déformation ». Il nous offre cette possibilité de revenir aux grands textes en acceptant le prisme de sa subjectivité d'auteur.

¹ Nous reprenons la définition de la traduction poétique proposée par Roman Jakobson et qu'Angela Biancofiore, spécialiste de Pasolini et professeure des Universités à l'Université Paul Valéry de Montpellier, évoque à juste titre à propos des « traductions » théâtrales effectuées par Pasolini (Cf. Angela Biancofiore, *Pasolini, devenir d'une création*, trad. fr. Jean Dufлот, Paris, L'Harmattan, 2014).

² Philologue classique, élève de Scevola Mariotti, Leopoldo Gamberale (1942-) a enseigné la littérature latine dans les universités de Bari, L'Orientale de Naples, La Sapienza de Rome. Ses contributions scientifiques vont de la littérature latine des origines au mouvement archaïsant, à la présence des classiques dans la littérature italienne moderne et contemporaine. Il a étudié le thème de la « traduction littéraire » et s'est intéressé également à la poésie néo-latine du XIX^{ème} siècle et à l'histoire de la philologie. Sur l'adaptation de Plaute par Pasolini voir Leopoldo Gamberale, *Plauto secondo Pasolini, Un progetto di teatro fra antico e moderno, con un capitolo su Salvatore Cognetti de Martiis*, Urbino, QuattroVenti, 2006, p. 27. Concernant l'enseignement, Pasolini livre son expérience dans *Dal diario di un insegnante* (Du journal d'un enseignant) : il explique entre autres que pour apprendre la 2^e déclinaison à ses élèves, il a recours à un conte de son invention avec le monstre « Userum ». Cf. P. P. Pasolini *Dal diario di un insegnante* in Id., *Un paese di temporali e di primule*, Nico Naldini (éd.), Parme, Ugo Guanda Editore, 1993, p. 273-275.

³ Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, Milan, Mondadori, 2001, p. 164-235.

⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, « Pier Paolo Pasolini », *Poeti italiani del Novecento*, Milan, Mondadori, p.780.

Nous traduisons. Pasolini se réclame ouvertement du félibrige, ce mouvement fondé en 1854 par le poète Frédéric Mistral (1830-1914) et sept autres jeunes rêvant d'une renaissance provençale. Il entend créer la même dynamique autour du frioulan, ce qu'il ne manque pas d'affirmer dans ses écrits : « De ces réflexions qui ont duré environ deux ans et menées en commun avec quelques amis est née l'Academiuta di lenga furlana, qui est une sorte de modeste félibrige [en français et en italique dans le texte] » Nous traduisons. Cf. P. P. Pasolini, « Lettera dal Friuli », in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1999, p. 174.

⁵ Pour légitimer le projet de l'Academiuta di lenga furlana (l'Académie de langue frioulane), fondée le 18 février 1945, il sollicite par ailleurs l'un de ses maîtres, Gianfranco Contini (1912-1990), grand philologue et critique littéraire qui avait fait la recension de ses *Poesie a Casarsa* : « Comme votre aide serait utile à notre minuscule félibrige [en français dans le texte] » in Pier Paolo Pasolini, *Lettere (1940-1954)*, Turin, Einaudi, 1986, p. 241-242. (Nous traduisons).

⁶ Quaderno romanzo, https://www.pasolinibibliografiafriulana.it/opere/quaderno-romanzo_775, Pasolini Bibliografia Friulana, ISSN 3034-9788.

⁷ Nico Naldini, « Al nuovo lettore di Pasolini », in Id. (éd.), *Un paese di temporalis e di primule*, Parme, Guanda, 1993, p. 92-93.

⁸ Pier Paolo Pasolini, « Volontà Poetica ed evoluzione della lingua », in AA. VV., « Il Stroligùt N.2 », P. P. Pasolini (a cura di), Stamperia Primon, Casarsa della Delizia, aprile 1946. Nous traduisons.

⁹ *Antologia della lirica pascoliana* (anthologie de la lyrique de Pascoli), mémoire de fin d'études universitaires présenté en 1944-1945 sous la direction de Carlo Calcaterra à l'université de Bologne.

¹⁰ <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/varia/una-lettera-di-pasolini-a-carlo-calcaterra-per-la-tesi-di-laurea-su-pascoli-1944/> Nous traduisons.

¹¹ Cesare Segre, « Introduzione a P.P. Pasolini », in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, p. xviii. Nous traduisons.

¹² Pier Paolo Pasolini et Mario dell'Arco, *Poesia dialettale del Novecento*, Turin, Einaudi, 1995. Mario dell'Arco est le pseudonyme de Mario Fagiolo (1905-1996), architecte et poète en *romanesco*, fondateur de différentes revues dont *Orazio* (1949) et *Il Belli* (1952).

¹³ Pier Paolo Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Milan, Garzanti, 2019.

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. cxi.

¹⁵ Vittorio Gassman, *Intervista sull'Orestide di Siracusa* (« Quaderni del Teatro Popolare Italiano », 2), Turin, Einaudi, 1960, p. 4. Cf. aussi Arianna Frattali, « Rivisitare i classici in cinema-scope : il

Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman », *Il Castello Di Elsinore* 75), 2016, p. 69-80 (<https://doi.org/10.13135/2036-5624/64>). Nous traduisons.

¹⁶ Leopoldo Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, op. cit., p. 66. Nous traduisons.

¹⁷ Icilio Ripamonti / Plauto, *Il militare borioso – La pignatta*, Testo latino a fronte, traduzione, introduzione e note di Icilio Ripamonti, Milan, Mondadori, « Biblioteca Moderna Mondadori », 1953, p. 339-340.

¹⁸ Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 1227. L'avanspettacolo (avant-spectacle) était un spectacle très courant en Italie entre 1920 et 1940 : il précédait ou suivait une projection cinématographique et consistait en une représentation faisant appel aux registres de la danse, du comique, de la chanson et de l'illusionnisme.

¹⁹ Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 1106. Nous traduisons : « Aoh, couillonné comme un pigeon, bourré de gnons, tout ça / À cause de cet esclave... Ordure ! Crapule ! »

²⁰ Voir note 15.

²¹ Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 1048.

²² Id., p. 1223. Pour donner une idée du sens, « ro-diciriole » : Ronge-cirioles (pâtes du latium) et « Li-murimelimagno » : Les murs-j'm'les-mange.

²³ Id., p. 1083.

²⁴ Id., p. 1226. Nous traduisons.

²⁵ Ibid.

²⁶ Pour *La Ricotta*, Pasolini s'est livré à une reproduction très minutieuse de la *Deposizione* (ou *Trasporto di Cristo*, 1526-1528) de Pontormo (1494-1557).

²⁷ Pour les occurrences des visions de crucifixion et de crucifiés, voir Pier Paolo Pasolini, « Il Vantone », in *Teatro*, op. cit., p. 1045, 1046, 1057, 1065, 1066 et 1079.

²⁸ Salvatore Cognetti de Martiis (1844-1901), universitaire, économiste journaliste et directeur de presse italien, est le traducteur en alexandrins du *Miles Gloriosus* de Plaute.

²⁹ « Appendice de *Il Vantone* », in *Teatro*, op. cit., p. 1109.

³⁰ Selon Leopoldo Gamberale, Pasolini aurait consulté la traduction d'un élève du philologue allemand Friedrich Wilhelm Ritschl (1806-1876), empruntée à la bibliothèque Alessandrina de Rome.

³¹ Ibidem.

³² Federico Condello, « Su Pasolini traduttore classico. Sparsi rilievi, tra fatti e leggende », *Semicerchio* XLVII(2), 2012, p. 8-17. <http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=887#ref66>. Nous traduisons. Federico Condello est professeur de philologie classique et de littérature italienne à l'université Alma Mater Studiorum de Bologne.

³³ Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction* [2003], trad. fr. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2007, p. 297. Citation de Anne-Violaine Houcke, « Pasolini, années 1940-1942 : généalogie d'une poétique antifasciste », in *Cinéma* 27(1), « Pasolini, cinéaste civil », automne 2016, p. 21-39.

³⁴ Nous traduisons. « Arriva la mezzana : /nun te fà vede...Viene de corsa, pare' na staffetta... ». Acte IV, scène 1, in *Teatro*, op. cit., p. 1071.



Salò ou les cent-vingt journées de Sodome, 1975. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

Pasolini, la Grèce au corps

La poésie de Constantin Cavafy dans le premier roman de Pasolini : de Tonuti à Ninetto¹

Andrea Cerica

Les dix textes publiés dans la revue *Poesia*² expriment les deux thèmes fondamentaux du corpus du poète Constantin Cavafy³, à savoir l'histoire antique (« Les pas » et « Le délai de Néron ») et l'éros (« Reviens », « Pour qu'elle demeure », « Sur le seuil du café », « Corps, souviens-toi... » et « Devant la maison »), parfois conjoints (« Tombeau d'Iasis », « Ionique » et « Un de leurs dieux »). Dans *Amado mio*⁴, on retrouve les citations explicites des poésies de Cavafy « Tombeau d'Iasis », « Un de leurs dieux » et « Sur le seuil du café » et par ailleurs des allusions clairement identifiables à « Pour rester » et « Ionique ».

Tonuti et Ninetto

Ce sont donc les poésies érotiques de Cavafy qui enthousiasment le jeune Pasolini. Il trouve en elles l'exaltation du corps masculin, dont l'allure antique et grecque suscite chez lui, bien plus encore que chez Cavafy, un attrait particulier ; une allure qui, pour cette raison, se voit reproduite dans *Amado mio*, à travers certaines descriptions de la beauté de Benito. Ce coprotagoniste du roman n'est qu'un parmi les premiers corps du même type : les beaux gars grecs émaillent toute la production de Pasolini, depuis les néoclassiques du premier sujet cinématographique (*Le Jeune du printemps*, 1941) jusqu'au physique athlétique de Giuseppe Gentile (Jason dans *Médée*, 1969), et même [...] dans *Pétrole*, méta-roman élaboré entre 1972 et 1975 et publié à titre posthume en 1991 par Graziella Chiarocci et Maria Careri, sous la supervision d'Aurelio Roncaglia. Mais l'héritier en ligne directe du corps antique de Benito est le deuxième grand amour, Ninetto Davoli. Fils de paysans calabrais immigrés dans les bidonvilles de la périphérie de Rome, Ninetto rencontre le poète au cours du tournage de *La Ricotta* (1963) : alors âgé de quatorze ans (le même âge que Tonuti Spagnol au moment de la première rencontre à Casarsa), après une très brève apparition dans *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), il devient la figure emblématique de l'œuvre de Pasolini.

Dans les années 1940, le poète entrevoit déjà dans les très jeunes paysans frioulans,

la concrétion du Passé : il lit dans leurs traits physiques une diachronie qui parle non seulement le dialecte de Casarsa mais aussi le grec, car leurs corps semblent surgir d'un monde tellement archaïque qu'il se confond avec le mythe. Et c'est vrai surtout pour Tonuti Spagnol : le Benito de *Amado mio*, le Nisiuti des *Actes impurs*⁵, le T. du « Chansonnier pour T. », ainsi que le jeune enfant anonyme de nombreux autres vers⁶. Le fait que, au même moment, le frioulan ait été choisi pour traduire le grec éolien de Sappho ne relève pas à mon avis d'une coïncidence : c'est-à-dire la langue des vers composés non seulement par Pasolini mais aussi par ses élèves et membres de l'Academiuta de lenga furlana⁷, dont faisait partie le jeune protégé Tonuti⁸. Cependant, plus que la bouche ou la main qui écrit, c'est leur physique qui parle : sur la base des références intertextuelles en lien avec les différentes réélaborations littéraires de Tonuti (Benito en premier lieu), je pense qu'un corps de paysan comme le sien porte aussi bien les signes du temps, le temps agricole d'Hésiode qui rend les mains calleuses et sculpte les muscles, que la sensualité d'un prostitué hellénistique tel qu'Iasis, fils de sa parfaite et scénographique capitale, beauté qui le rapproche des dieux et le ramène à une chronologie indéfinissable, mythique⁹.

De manière analogue Ninetto, l'autre protégé de Pasolini, est l'ange dépourvu d'ailes, en chair et en os, le messenger qui, grâce à cette chair et à ces os, c'est-à-dire par le seul intermédiaire

de son corps (calabrais), entendu comme pure corporéité et comme geste, véhicule des messages répétés d'altérité aussi bien temporelle que spatiale. Ninetto incarne l'Antique (ne fût-ce que dans l'acception générique de pré-moderne) bien plus de manière explicite que par les chemins de traverse, voilés, à travers lesquels Tonuti/Benito personnifie tantôt Iasis tantôt un dieu de l'Olympe : Davoli porte les signes évidents de la périphérie de Rome où il fut déniché, du Sud de l'Italie dont il provient et du Sud global dont il est l'emblème. Le poète, de fait, consacre beaucoup d'attention au corps de son second grand amour au point huit de son essai *Hypothèses de laboratoire* (*Notes en poète pour une linguistique marxiste*), publié en janvier 1966 dans la revue *Nuovi Argomenti* puis inséré dans la section linguistique de *L'expérience hérétique* (1972) : l'expressivité de Ninetto, son langage kinésique y sont étudiés, la danse d'exultation « orgiastique » que le jeune homme de seize ans avait improvisée en voyant les premières chutes de neige de sa vie dans un petit bourg des Abruzzes, Pescasseroli¹⁰, est analysée selon une perspective poétique et structuraliste. De l'ample réflexion pasolinienne nous retiendrons exclusivement les sautilllements de joie, que l'on retrouve également dans les films où apparaît Davoli. Par exemple dans *Cœdipe roi* (1967), lors de la séance du Sphinx, dont la mort est annoncée aux Thébains par les petits bonds et les cris de jubilation du messenger (« Héééé, le Sphinx est mort ! Héééé ? Le Sphinx n'est plus ! Héééé [...] »), ou le rêve du Paradis de frère Ninetto dans le scénario de *Des oiseaux petits et gros* (scène 41)¹¹. La danse de Pescasseroli rappelle au poète soit une danse vue au Soudan au début des années 1960, soit, plus en amont, la tradition choréutique grecque étudiée au lycée et surtout à l'université :

C'est d'abord une sorte de danse, avec des césures rythmiques bien précises (qui me font penser aux Dinka, qui battent le sol de leur talon, et qui à leur tour m'avaient fait penser aux danses grecques comme on les imagine en lisant

les vers des poètes). Il le fait très légèrement, il l'évoque, ce rythme qui frappe la terre des talons, en bougeant de haut en bas sur ses genoux¹².

La référence aux textes est générique : entre leurs lignes, on peut tout juste deviner le langage kinésique et choréutique qui les avait accompagnés, et qui, perdu plus encore que la parole lyrique, alimentait la fantaisie et l'amour pour la réalité dans le cœur d'un garçon déjà attentif à la vie non exclusivement théorique de la poésie. Et pourtant, en comparant avec l'extrait de *Des oiseaux petits et gros* (1966), il est possible de repérer ceux des classiques qui ont voué une si grande passion à l'expressivité corporelle.

Dans la première rédaction du script, dont une copie est conservée au fonds Pasolini des archives florentines Bonsanti¹³, figure une citation très brève des œuvres lyriques du poète latin Horace, supprimée en revanche de l'édition Garzanti : « *Nunc pede libero/pulsanda tellus !* », c'est-à-dire « Il est l'heure de battre le sol sans entrave ». (*Odes* 1. 37, *Nunc est bibendum*, v.1-2), autrement dit danser. Elle scelle la brève description de la danse de frère Ninetto dans le film *Des oiseaux, petits et gros* enthousiasmé par la récompense matérielle concédée par Dieu en rêve¹⁴. Ainsi la joie réelle de Davoli à Pescasseroli s'entrelace avec celle imaginée dans *Des oiseaux petits et gros*, et toutes deux, à leur tour, trouvent un point d'intersection dans le cri de jubilation, en suivant la tradition d'Alcée de Mytilène et le style de Pindare, prôné par Horace. Les motivations changent (la neige, la bonté de Dieu, la mort de Cléopâtre, ou encore la fin de la guerre civile entre Antoine et Octavien), mais la joie est toujours la même : une joie dionysiaque, « irrépressible », qui se fait hurlement et corps dansant. Et Pasolini associe la danse libératrice d'Horace au monde grec parce qu'il avait entendu parler de la trente-septième ode du premier livre du poète dans l'un des derniers cours à Bologne de Goffredo Coppola (1898-1945) : le cours de l'année universitaire 1940-1941, premier poste confié à ce néolatiniste militant pour l'enseignement du grec,

consacré à la lyrique grecque archaïque (Alcée et Sappho essentiellement)¹⁵.

Études gréco-latines

Plus précisément, il en entendit parler dans les cours du 21 et 22 janvier 1941, lorsque le philologue évoqua la réception d'Horace chez Alcée sans omettre le cas le plus célèbre : *Nunc est bibendum, nunc pede libero/pulsanda tellus* [...], qui est la traduction du vers d'Alcée (fr. 332 V.), « *Nyn chrê methysthên* » (« *Nÿν χρῆ μεθύσθην* », « C'est maintenant qu'il faut s'enivrer »)¹⁶. S'il est inévitable de mentionner ce cours universitaire parce que [...] Pasolini en tire l'inspiration pour d'autres œuvres, de jeunesse surtout (dont *Amado mio*), il faut toutefois souligner qu'il connaissait également la lyrique archaïque grâce à Carlo Gallavotti (1909-1992), son professeur de latin et grec au lycée Galvani de Bologne, au poète sicilien Salvatore Quasimodo (1901-1968), dont la célèbre version poétique de 1940, *Lirici greci*¹⁷, fut aussitôt lue et appréciée au cours de l'été précédant les cours de Coppola sur Alcée, Sappho, Anacréon et la poétesse Hérinna¹⁸. Comme le rappelle Luciano Serra, qui fréquenta le lycée Galvani dans une classe différente de celle de son ami, le jeune Gallavotti « enthousiasma les élèves avec les lyriques grecs¹⁹ ». Un sujet qu'il connaissait déjà de manière plus approfondie que Coppola puisque, à la fin des années 1930, malgré la contrainte de l'école, il avait déjà commencé des recherches qui, au cours de la décennie successive, le conduiraient à écrire sur la lyrique grecque bien plus que ce qu'avait produit son collègue (qui s'était concentré sur les chants de révolte d'Alcée) : outre l'édition critique de Sappho et d'Alcée, une monographie sur le poète d'Alcée de Mytilène et une autre sur le dialecte éolien des deux poètes lesbiens²⁰, sans oublier, sur le versant de la poésie mélique chantée de l'antiquité tardive, un essai sur le poète hellénique Bacchylide²¹. Les archives du lycée Galvani n'ont pas conservé les registres, de sorte que nous ne pouvons pas connaître les détails des cours que Pasolini a suivis durant les années scolaires 1937-1938 et 1938-1939. Mais en observant globalement les qualités de philologue de cet enseignant

exceptionnel, doté tout autant d'une sensibilité historique, philologique et littéraire, ainsi que les succès de ses essais sur les lyriques grecs, il est vraisemblable que Gallavotti ait réussi à en transmettre la valeur poétique et à sensibiliser les élèves au cadre social et culturel dans lequel la lyrique archaïque prend place²². Par l'intermédiaire également de réalités historiques et culturelles, comme les jeux panhelléniques et locaux, les célébrations religieuses et commémoratives, le symposium, le thiase²³, les cérémonies funéraires et nuptiales, et les autres occasions spécifiques au sein desquelles naissait la lyrique ; de même à travers le rapport de cette littérature élevée à la poésie populaire « naufragée²⁴ » plus encore, et la question de la musique et de la danse, d'autant plus indissociables pour ce qui est de la poésie mélique. C'est aussi à travers tous ces éléments (tous ou en partie) que Gallavotti a sans doute réussi à exciter la curiosité de ses élèves pour les « lyriques grecs ». Du reste, on en trouve même mention dans le manuel utilisé par la classe de Pasolini, *Storia della letteratura greca* (Histoire de la littérature grecque) d'Augusto Rostagni (maître de Gallavotti)²⁵. Des détails minimes tels que ceux des deux passages parallèles cités, ainsi que le choix macroscopique de rendre en frioulan un fragment sapphique choral pas particulièrement prestigieux (140 V.), c'est-à-dire moins connu que deux des trois sélectionnés (31 et 168 B V.²⁶), mais pour lequel l'auteur arrive à en saisir et en recréer le langage kinésique²⁷, témoignent par conséquent d'un intérêt pour la poésie grecque qui dépasse la lecture de Quasimodo, bien qu'apprécié et en partie imité, et surtout prouvent que grâce à ses maîtres, Gallavotti en particulier, Pasolini était en mesure de s'imprégner des éléments historiques et culturels, de la réalité qui sous-tend les textes : évidemment pas selon le point de vue d'un spécialiste, mais celui du poète, de l'enseignant amoureux des corps et des traditions populaires.

Maintenant que nous avons vu quel est l'arrière-plan culturel déterminant le lien entre le talon de Ninetto, celui des Dinka, et le « pied » horacien, revenons au huitième point de l'essai *Hypothèses de laboratoire* et à l'expressivité de Davoli : après

avoir pris note du langage du corps dansant, l'auteur s'arrête sur l'adverbialité du « cri de joie orgiastique et infantile » (le même que pour *Cœdipe roi* : « Hè-eh, hè-eh, heeeeeeh »).

Une vocalité due à un *memorial* [sic], qui réunit dans une *continuité sans interruption* le Ninetto de maintenant à Pescasseroli, au Ninetto de la Calabre, zone marginale conservatrice de la civilisation grecque, au Ninetto pré-grec, purement barbare, qui frappe la terre du talon comme le font maintenant les Dinka préhistoriques et nus du Sud-Soudan²⁸.

Les « vauriens » de Crotone

Que Pasolini pense à Horace, à Sappho ou à Pindare²⁹, Ninetto apparaît comme un danseur grec bondissant, du fait de son expressivité corporelle mais plus encore des raisons liées à son état civil, étant né dans une région qui a hérité de cette civilisation. Grec, donc, mais seulement en termes de survivances culturelles, car dans la ligne temporelle à rebours entrevue dans le corps et la voix du préféré de Pasolini, l'époque de la Grande-Grèce est fondamentalement absente : dès que la civilisation hellénique est mentionnée, la rectification ne manque pas d'arriver, sous la forme du Ninetto « pré-grec ». Cette précision est effectuée car le Pasolini des années 1960 n'a pas tendance à s'intéresser au classicisme doré, mais plutôt au monde archaïque et plus encore à la dimension anhistorique du mythe : une grécité informe et irrationnelle, troglodytique, c'est-à-dire assimilable à cette idée de *barbarie* qui lui tient tant à cœur justement dans les années de la maturité³⁰, et qui à son tour renvoie à ce large concept de « Nouvelle Préhistoire » adopté pour la critique des sociétés néocapitalistes³¹. Toutefois, en précisant « pré-grec », l'auteur ne veut pas seulement introduire le thème de la barbarie (« purement barbaresque ») et avec lui une temporalité plus solidaire de la temporalité prémoderne des tribus africaines qu'il s'agisse des Dinka du Sud-Soudan mentionnés dans l'essai ou des Wagogo de Tanzanie, filmés dans la troisième

et dernière séquence de *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1970) au moment où ils exécutent une danse joyeuse et bondissante comme une possible traduction à l'écran de la métamorphose qui conclut l'*Orestie* d'Eschyle (la transformation des Érynies en Euménides). De plus, Pasolini entend prendre ses distances avec une rhétorique fasciste en partie pratiquée dans sa toute première jeunesse, réaffirmer la voie non homilétique³² du poème « Prophétie », le calligramme cruciforme dans la première partie duquel avait été évoqué, comme caractéristique d'un sud de l'Italie arriéré, l'« air malarien » que l'on respirait dans le Bruzio, c'est-à-dire la Calabre d'il y a trois mille ans³³.

Dans un adjectif comme « pré-grec », la région misérable et nue comme un Golgotha, esquissée dans le calligramme (réédité tout juste un an avant l'essai *Hypothèses de laboratoire*) est vraiment implicite : terre vaurienne, du fait de l'émigration et du dépeuplement, redevenue « porcile senza porci » (porcherie sans porcs), « orto senza insalata » (potager sans salade), fouettée par un vent malarien qui, en effaçant une histoire de plusieurs millénaires, ramène à la vie l'« attesa dei coloni greci » [l'attente des colons grecs] ; terre d'accostage et de transit, à « Crotone ou Palmi », pour d'autres « vauriens »³⁴. Mais il est possible de faire encore un pas en arrière dans la production de Pasolini et de pénétrer ainsi jusqu'au fond du *background* poétique du passage sur la jubilation de Ninetto. En précisant « pré-grec », Pasolini veut parcourir à nouveau les routes de Cutro, dans la mesure où cette dernière petite ville, tout comme Crotone, est éloignée de quelques kilomètres seulement de San Pietro a Maida, le village natal de Davoli. Des routes qui, cette fois, ne sont pas simplement littéraires ou mentales.

L'été 1959, année au cours de laquelle il traduit une partie du premier livre de l'*Énéide* de Virgile (les 301 premiers vers du livre I) et se prépare à l'*Orestie* bien plus connue, c'est-à-dire à la version de la trilogie d'Eschyle présentée au Théâtre grec de Syracuse par la compagnie du Théâtre populaire italien de Vittorio Gassman et Luciano Lucignani (19 mai-5 juin 1960), le poète était au volant d'une Fiat 1100 et avait fait un périple sur

les côtes italiennes, de Vintimille à Trieste, pour le compte du magazine *Successo*. En traversant la Calabre, il fut frappé par le village de Cutro, qu'il définit comme un repère de bandits³⁵, ce qui déplut naturellement au conseil municipal qui n'était pas au fait de son amour pour les exclus et les vauriens, et finit par lui valoir une plainte. Mais Pasolini ne se laissait pas facilement intimider, et il répliqua notamment sur les pages de *Paese sera* à « ces dirigeants démocrates-chrétiens calabrais » qui l'avaient accusé de ne pas comprendre la grandeur de la Grande-Grèce, de la Crotona de Pythagore, et qui, dépourvus de toute réelle perspective historique, avaient éludé le problème du banditisme, dont, après des siècles de domination prédatrice, seraient en réalité responsables toutes les classes dominantes (de Byzance à la Démocratie chrétienne). Il répondit qu'en appeler à la splendeur du monde classique est une habitude fasciste, pour instrumentaliser le débat, sans racines au cœur. Il affirma qu'à la Crotona de la Grande-Grèce il continuait de préférer les bandits de Cutro et soulever des problèmes que les autorités locales et nationales ne se posaient toujours pas, souhaitant même les passer sous silence au cas où les amants de la vérité oseraient les soulever³⁶. Voilà pourquoi les réfugiés algériens protagonistes de la deuxième partie de « Prophétie », affamés et déterminés à piller cet Occident qui les avait autrefois exploités et finalement exclus du bien-être, accostent à bord de « trirèmes » grecques précisément dans une Crotona en proie à la malaria, pré-grecque, pré-coloniale, encore entièrement à construire. Il ne s'agit pas de simples oxymores et imprévus (*aprosdoketa*), mais bien de routes vécues, réellement parcourues par le poète vagabond³⁷. Ce n'est donc en rien un hasard si dans *La longue route de sable*, journal de bord de ce périple, deux corps parlent juste sur la route qui mène à Cutro. Ce sont des ouvriers, dont ni l'âge ni l'origine ne sont précisés, décrits avec concision et attention à travers un attribut qui excite souvent les sens du poète : les cheveux. « L'un est blondinet, efflanqué, désespéré : l'autre est un brun, aux yeux étincelants, moustaches noires, peau crevassée, toupet³⁸ ». Style émacié, tel que

l'occasion l'exige, mais ce dernier détail a son importance puisque dans tout le *corpus*, d'*Amado mio* à *Pétrole*, il apparaît comme moteur du désir³⁹.

On sait que toutes les chevelures ne plaisaient pas à Pasolini, et pourtant la raison pour laquelle les cheveux longs lui étaient haïssables ne relevait pas seulement de la politique : ils occultaient la nuque, autre zone érogène à ses yeux, et n'autorisaient pas un toupet volumineux sur le front (figure phallique avant tout et emblème de truanerie et de barbarie)⁴⁰. Si la courte description se concentre sur l'ouvrier brun, on le doit justement au « toupet », dont Ninetto est dépourvu mais que possèdent Benito et de nombreux autres *ragazzi* des poésies, des récits, des films. Un bref dialogue suit le portrait cité et développe ce qui était encore implicite dans des adjectifs comme « sparuto » [efflanqué], « disperato » [désespéré], « screpolato » [crevassé] : l'exploitation, et pas simplement un travail dur. Les deux passagers se plaignent d'être obligés de parcourir plusieurs kilomètres pour rejoindre le chantier routier où ils travaillent : un long trajet sans aucun moyen de transport et exposé au risque des « bandits⁴¹ ». Nous ne savons pas avec certitude s'il s'agit d'habitants de Crotona, et pourtant il existe un lien avéré entre leurs pauvretés et celles des habitants de Cutro, car même les hors-la-loi, lorsqu'ils rentrent chez eux, « rentrent d'un travail atroce⁴² » : ils portent dans leur chair des siècles d'abus commun. Dans les rues de Cutro, les corps parlent d'une longue histoire de malheurs qui remonte jusqu'à la grécité byzantine.

Homoérotisme

Même si cela n'est pas explicité, ce qui a été dit pour les deux autostoppeurs est tout aussi valable à propos de leur compatriote Davoli. Les ouvriers qui bourlinguent jusque Crotona, Ninetto, les barbares gréco-algériens de « Prophétie », les bandits de Cutro : tous ont dans le corps le « germe/de l'Histoire Antique », où pour « Antique » il faut entendre, au sens large, une histoire antérieure au XX^e siècle, soit, dans les termes propres à l'Italie du sud, une histoire des Bourbons en remontant jusqu'aux CEnôtres⁴³. Cela vaut également pour Benito,

sans pour autant sous-entendre toute l'idéologie que les autres corps sous-entendent parce qu'*Amado mio* est une œuvre désengagée, d'autant des années où le marxisme hétérodoxe de Pasolini a tout juste commencé à s'enraciner : le seul élément révolutionnaire réside dans la relation homoérotique centrale de la narration. À l'époque où il avait découvert l'anthologie de Cavafy et conçu l'idée d'écrire son premier roman, le poète n'avait pas encore fait son *coming out*, pas même avec ses amis : l'homosexualité avait seulement été déclarée par les chemins de traverse de la littérature en vers, dans la mesure où c'était une période qui comptait l'homoérotisme parmi les troubles psychiques. Apparaissant par conséquent innommable et exécrationnel, il est compréhensible que Pasolini n'eût pas encore trouvé le courage de l'avouer à ses parents et à ses amis, ni même de le raconter avec les termes cristallins de la prose, à l'exception, bien entendu, de son journal intime dont une partie, cependant, pour la protéger des yeux indécents, avait été rédigée selon un stratagème succinct mais efficace : l'italien était écrit en caractères grecs plutôt qu'en caractères latins⁴⁴. Ce dernier détail ne devrait pas être passé sous silence car l'alphabet hellénique ne fut pas adopté pour de pures raisons pratiques mais plutôt en vertu de sa portée symbolique : les lettres grecques ne représentaient pas seulement le moyen le plus simple de garder le secret de son journal intime (plus simple que de recourir à un langage chiffré ou d'écrire directement en grec, en latin ou en allemand), mais elles constituaient avant tout l'alphabet de cette civilisation qui, la première, à travers poètes et philosophes (d'Homère à Platon, de Sappho aux poètes « grecs » de Rome), lui avait déjà fait connaître l'existence de l'homoérotisme sur les bancs du lycée et de l'université, en particulier sous la forme de la *paiderastia*, que, du dix-huitième siècle au siècle dernier, on appelait également « amour grec », ou bien, d'après l'Aphrodite Urania du *Banquet* platonicien, amour « uranien » (c'est-à-dire céleste, divin)⁴⁵. De ce point de vue certains termes de Tonuti Spagnol lui-même paraissent éloquents, bien que hâtifs, un Tonuti Spagnol pris cette fois non pas comme un personnage de

l'œuvre de Pasolini mais comme témoin de la vie de son maître. Dans un récent mémorial consacré aux années frioulanes du poète, au sujet du scandale qui l'obligea à quitter Casarsa et fuir à Rome, Spagnol a rappelé que les trois garçons qui étaient partis à l'écart avec Pasolini lors d'une nuit de fête de fin d'été (1949) et qui le lendemain s'étaient bruyamment et mutuellement accusés de cette expérience sexuelle en attirant l'attention d'oreilles et de bouches tellement indiscrettes qu'elles dénoncèrent le fait aux autorités et aux concitoyens, et bien :

Ensuite les jeunes rétractèrent leurs déclarations [lors de l'interrogatoire à la caserne des carabinieri de Cordovado] [...] et Pasolini lui-même affirma qu'il avait voulu s'inspirer, dans son comportement, des idées de l'écrivain français [Gide] et de la pensée des poètes de la Grèce antique. Il faisait donc référence à un monde et à des réalités qui ne déclenchaient pas des scandales, où les rapports homosexuels étaient considérés comme la norme⁴⁶.

Le nom de Gide n'est pas surprenant, il est également cité par les deux principaux biographes du poète, le second d'entre eux, c'est-à-dire son cousin Nico Naldini, étant aussi un témoin direct de cette période⁴⁷. La nouveauté réside en revanche dans la mention de *paiderastia*. Il est impossible de savoir si au cours de l'interrogatoire à la caserne Pasolini avait cité le cas de la Grèce antique outre celui de *L'immoraliste* de Gide (1902), mais il est certain qu'il le fit avec Spagnol, très choqué comme la plupart, des accusations qui circulaient sur son cher maître. Élève de nombreux cours et objet d'un amour qui n'avait même pas été déclaré par peur d'une mise au pilori comme cela se vérifia ensuite en 1949, le Spagnol réel, en chair et en os, est en partie assimilable à la figure de *l'eromenos* (en français « l'aimé ») grec. Sa reconstruction romanesque en revanche ne l'est pas, surtout celle qui s'inspire de Cavafy. Bien que dans le

deuxième chapitre d'*Amado mio* le nom d'un célèbre *eromenos* du mythe, Ganymède⁴⁸, soit mentionné comme équivalent de Benito, et que dans l'ébauche du préambule du roman, parmi les sources de l'œuvre, l'un des apologistes modernes de l'uranisme (Gide justement) soit cité, la doublure littéraire de Tonuti Spagnol oscille entre deux pôles fortement opposés : le pôle cavafyen du prostitué hellénique et celui de l'aimée idéalisée par des siècles de poésie amoureuse (de la lyrique antique à la poésie moderne, en passant par la poésie provençale et la poésie stilnoviste)⁴⁹. Même l'« amour grec » a influé sur la rédaction complète du roman, c'est indiscutable, mais uniquement en tant qu'expérience biographique de départ : de sorte que cette vie *sous-écrite* au texte d'*Amado mio* a laissé des traces marginales par rapport aux traces *sur-écrites*, sur le palimpseste de la sublimation littéraire, par des modèles proches (en partie seulement) des auteurs modernes comme Gide ou antiques comme le poète lyrique Ibycos. Sur-écrites donc par Cavafy, d'un côté, et de l'autre par Niccolò Tommaseo⁵⁰, traducteur des chants populaires néo-grecs (lequel, en interprète d'une tradition romantique et chrétienne sur une trajectoire de collision avec la poésie de Cavafy, contribua à faire sursauter un Alberto Arbasino goguenard auteur d'une recension d'*Amado mio*)⁵¹. D'une manière différente de celle des *eromenoi* souvent idéalisés de la poésie grecque antique, Benito/lasis, modelé sur l'image des garçons cavafyens, sous-tend une figure antique totalement distincte, dans l'Athènes du V^e siècle av. J.-C., socialement reconnue mais privée des droits de citoyenneté : la figure de l'humble prostitué, non pas le garçon aristocratique aimé de l'adulte mâle dans le cadre d'une relation de formation et pure, pas uniquement physique.

Grâce aux sources comme *Un de leurs dieux* et *Tombeau d'Iasis*, le premier roman de Pasolini essaya donc de révolutionner un imaginaire typiquement classiciste tel que, depuis le XVIII^e siècle, l'était celui en lien avec la *paiderastia*. La première rédaction surtout ne se limitait pas à introduire, en ayant presque la primeur dans la littérature italienne, la figure de l'homosexuel, mais elle osait le faire pour la première fois, en la

connotant à travers la dégradation du sexe mercenaire, et ce faisant, elle devenait prélude à la poétique de l'oxymore (et de l'antirhétorique) de la grécité-barbare des années 60 et 70. Si Cavafy a profondément contribué à cette innovation cruciale, si *Amado mio*, comme son tout premier hypotexte, se nourrit de l'opposition entre la beauté physique la plus accomplie et l'humilité des personnages qui l'incarnent, il faut toutefois réaffirmer que rien de cela n'arrive sans signes précurseurs. La lecture et la relecture des classiques antiques avait déjà fourni à Pasolini quelques notions concernant l'homoérotisme et même la prostitution homosexuelle : de Platon au Virgile bucolique, du poète latin Lucilius au volume de Pericle Ducati⁵² *L'arte classica* [L'art classique], dont le frontispice reproduit le couvercle d'un miroir du IV^e siècle avant J.-C., décoré de Zeus et Ganymède en relief. En somme, déjà dans le monde classique raconté et illustré à travers l'œuvre de l'étruscologue de Bologne, ou dans la réalité évoquée à travers les satires de Lucilius, l'homosexualité se dessinait avec netteté sous les yeux d'un garçon opprimé par le tabou social, et pourtant ce n'était pas l'interprétation assumée et encore moins dominante. C'est dans l'anthologie dirigée par Filippo Maria Pontani que le poète de Casarsa trouva la force et l'originalité de corps (littéraires) jamais rencontrés auparavant, et qu'il fut poussé à oser ce qu'il n'avait encore jamais osé : raconter son amour pour les garçons humbles, et tout particulièrement Tonuti Spagnol, son « aimé » du Frioul des années 1940, devenu divine chair à bordel dans sa reconstruction romanesque.

De fait l'histoire et le mythe grecs se cachent derrière et dans l'apparence physique des paysans : des corps fulgurants d'immense beauté dominant déjà dans les années 40. On remarque cette prédominance dès les choix que Pasolini opère dans la « section » érotique de l'anthologie établie par Filippo Maria Pontani. En étudiant la réception de Cavafy dans le roman on peut constater l'absence de prise en compte de « Reviens » et « Corps, souviens-toi... », vers parmi les plus connus et les plus représentatifs de la poétique de la « (ré)évoocation »⁵³ et la préférence accordée à

des poésies moins indirectes et moins célèbres comme « Sur le seuil du café » et « Pour rester », où, tout particulièrement dans la première, les sensations et le corps du poète ont un rôle mineur par rapport à l'épiphanie de la chair de l'autre. Tandis que dans les deux célèbres textes poétiques le cadre est exclusivement intérieur, subjectif, dans les deux autres il y a bien une mémoire qui réévoque, mais c'est avant tout une réalité extérieure au moi qui est esquissée (non sans force détails) : le beau gars ayant fait irruption dans le café et la misérable taverne dans laquelle se sont à moitié déshabillés Cavafy et son aimé. En outre le corps, même sous la forme d'un cadavre inhumé, est implicite dans « Tombeau d'Iasis » et revient avec davantage d'emphase dans les premiers vers de la poésie qui conclut tant le roman de Pasolini que l'anthologie de Filippo Maria Pontani (*Un de leurs dieux*) : v. 3, la taille statuaire, la musculature harmonieuse, la beauté du visage⁵⁴, rappelant la perfection du corps analogue de « Sur le seuil du café » (v.3-9), seule poésie de Cavafy citée de manière évidente dans *Amado mio*, c'est-à-dire isolée du corps du texte qui constitue la narration ; les yeux étincelants du vers 4⁵⁵, semblables à ceux de Benito, de Ninetto (par exemple les yeux « ridarelli »[rieurs] de l'Avertissement dans « Ali aux yeux bleus »)⁵⁶ et même de l'autostoppeur brun ; et les cheveux parfumés du v. 5⁵⁷ qui font l'objet d'un long développement dans le roman. Pour finir, la raison pour laquelle « Devant la maison » passe inaperçue est la même que celle qui prévaut à l'exclusion de « Reviens » et « Corps, souviens-toi... ». Pas de beaux gars à admirer, mais des émotions jamais oubliées : un des lieux où le jeune poète a vécu sa propre sexualité reprend vie, et à travers la mémoire et cette résurrection profane un frisson parcourt le seul corps présent sur scène, celui de Cavafy, vieilli et peu désirable. Le décor « excentrique » de « Devant la maison » (v.2 ἀπόκεντρη) semblerait en harmonie avec la géographie poétique de Pasolini, que ce soit celle du Frioul, périphérique par rapport au centre que représente Bologne, ou celle des *borgate* romaines qu'il fréquente, raconte, filme et habite (de la maison à moitié écroulée à côté de la prison

de Rebibbia à l'appartement de via Eufrate à l'EUR). Mais il existe en réalité un élément fort de dissonance : la beauté des périphéries pasolinienne n'existe que dans les personnes qui les habitent, jamais dans les taudis, les rues pleines d'ordures, les immeubles modernes sans aucun style, la nature menacée par la bétonisation. Pasolini met au centre de sa poétique la beauté humaine et animale, et s'il fait preuve d'amour envers les créatures il ne réévalue pas la « poussière antique » et la « boue d'autres époques » où elles se trouvent reléguées, allant même jusqu'à dénoncer ces lieux comme des « porcheries »⁵⁸. Il n'y a pas non plus d'attirance érotique ou de souvenir pouvant rendre charmants une fenêtre, un mur ou un magasin qui est ἀσχημο [affreux] (v. 11)⁵⁹. Le grand sens esthétique et l'engagement empêchent le jeune poète de suivre Cavafy sur ce point, et même dans le roman désengagé *Amado mio*, ce qui est laid le reste.

[...] Le premier point de convergence entre les deux poètes (l'éros) et l'idée de grécité commune aussi bien au Pasolini de la jeunesse qu'au Pasolini de la maturité (l'Hellade comme archétype de l'homoérotisme, comme civilisation païenne sans restrictions sexuelles typiques de la culture chrétienne et bourgeoise) [sont donc bien au cœur de la première ébauche du roman *Amado mio*].

Traduit de l'italien par Vanessa de Pizzol

¹ Pages traduites et adaptées de Andrea Cerica, « *Un loro dio* », *La poesia di Kavafis nel primo romanzo di Pasolini*, edizioni ETS, mars 2022, p. 23-37.

² La revue *Poesia. Quaderni internazionali* est fondée à Rome en 1945 par Enrico Falqui et a pour intention de mettre essentiellement en exergue la production littéraire italienne et étrangère contemporaine, également sous forme d'écrits critiques et théoriques. C'est grâce à cette revue (2^e cahier, mai 1945) que Pasolini, tout comme l'Italie, découvre la poésie de Cavafy dans la traduction de Filippo Maria Pontani (1913-1983) grâce à une sélection de dix poésies : « Reviens », « Pour qu'elle demeure », « Sur le seuil du café », « Tombeau d'Iasis », « Ionique », « Corps, souviens-toi... », « Les pas », « Devant la maison »,

« Le délai de Néron », « Un de leurs dieux ». (Cf. *Poesia. Quaderni internazionali*, 2^e cahier, mai 1945, p. 482-486). C'est également dans *Poesia* que Pier Paolo Pasolini publiera son essai *Sulla poesia dialettale* (Sur la poésie dialectale). Cf. Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, I Meridiani, Mondadori, p. 244-264. (N.d.R.)

³ Constantin Cavafy ou Cavafis (1863-1933), poète grec d'Alexandrie qui, à travers ses 154 poèmes, a donné naissance à une langue poétique incomparable, qui se nourrit de la grande poésie hellénistique et de la tradition romantique, parnassienne et symboliste, mais aussi de l'érotisme et de la langue populaire parlée par les Grecs dans les rues d'Alexandrie. (N.d.R.)

⁴ *Amado mio* est le premier roman de Pasolini, rédigé entre le Frioul et Rome (1947-1950). Demeuré inachevé, il a été publié avec *Atti impuri* (*Actes impurs*), récit purement autobiographique datant de la même époque, par Concetta D'Angeli en 1982. Voir note suivante. (N.d.R.)

⁵ Premier roman de Pasolini tiré de ses *Cahiers rouges*, *Actes impurs* est issu des deux premiers *Cahiers*. *Amado mio*, l'autre roman, moins autobiographique correspondant, lui, au troisième cahier. Les deux romans seront publiés ensemble en 1982. Pour des précisions sur cette période frioulane de Pasolini, on peut se rapporter à Sara De Benedictis, « Une lecture des proses frioulanes de Pier Paolo Pasolini », *LINKS*, 7-8, « Paul Valéry », p. 81-90. (N.d.R.)

⁶ Antonio Spagnol, appelé aussi Tonuti (qui signifie Antonietto en frioulan), a été l'élève préféré de l'école aménagée par Pasolini de 1943 à 1945 dans la campagne de Casarsa avec l'aide de sa mère, de Giovanna Bemporad et de deux autres amis, pour tous ces enfants et ces jeunes adolescents que la guerre empêchait de se rendre dans les établissements des villages et des villes limitrophes. Devenu membre de l'Academiuta di lenga furlana, il reste alors fidèle à son maître et n'a de cesse de composer des vers (même si, une fois adulte, il rejoint le secteur des assurances pour son travail) : il est reconnu aujourd'hui comme une des voix les plus limpides de la poésie en frioulan.

⁷ Académie de langue frioulane fondée en 1945 par Pasolini et ses amis pour créer une nouvelle dynamique autour de la langue frioulane, notamment sur le modèle de Mistral et du provençal. (N.d.T)

⁸ Sur la traduction de Sappho en frioulan, cf. Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, p. 243-245 ; Federico Condello, « Pasolini traduttore di Saffo : note di lettura », *Testo a fronte*, XVIII (37), 2007, p. 23-40 ; Paolo Lago, *Pasolini traduttore dei classici*

greci e latini, Thèse de doctorat en études linguistiques et littéraires, Université de Padoue, 2017-2018, p. 11-22 ; Andrea Cerica, « Tra Gallavotti, Coppola, Quasimodo e Bemporad. La Saffo di Pasolini », in Monica Lanzillotta (dir.), *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni "d'autore" da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento (serie II)* – Actes du colloque, Arcavacata di Rende, 16-17 mai 2018, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, p. 51-67. Rienzo Pellegrini s'y est aussi intéressé : voir Id., « Classici latini e greci in redazione friulana. Esempi e sondaggi », in Lucio Cristante et Ireneo Filip (dir.), *Incontri triestini di filologia classica*, vol. VI – Actes de la journée d'études en l'honneur de Laura Casarsa, Trieste, 19 janvier 2007, Edizioni Università di Trieste, 2008, p. 149-152, mais en se limitant à l'analyse d'un seul texte.

⁹ Concernant Hésiode il faut préciser que Pasolini eut l'occasion d'en connaître le poème didascalique *Les Travaux et les jours* dès ses années de lycée (Galvani à Bologne) : dans sa production, les références explicites au poète d'Ascras sont rares, mais il s'agit dans tous les cas d'un classique qu'il connaissait et chérissait, car c'est justement au cours des années passées à Casarsa qu'il voua un amour très profond au Virgile des *Géorgiques*, le continuateur d'Hésiode et de Lucrèce, le poussant à lui consacrer des leçons mémorables. Par ailleurs à la même époque il lisait et faisait étudier à ses élèves, dont Tonuti, deux autres poètes qui étaient eux aussi des lecteurs passionnés de « Les travaux et les jours » : Giacomo Leopardi et Giovanni Pascoli.

¹⁰ Cf. Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, op. cit., p. 56. « Pasolini analyse la réaction joyeuse de Ninetto âgé de seize ans alors qu'il voit la neige pour la première fois, une réaction sous forme de danse rythmique et de vocalité orgastique, selon l'optique des survivances culturelles » [trad. V. De Pizzol].

¹¹ C'est une des nombreuses scènes qui n'ont pas été gardées dans le film. Écrit à l'été 1965, le scénario sort en librairie en février 1966, caractérisé par une indépendance notable par rapport au film, projeté en revanche au mois de mai lors du XIX^{ème} Festival de Cannes et qui, comme d'autres longs-métrages pasoliniens, présente une structure très différente de l'avant-texte. Sur la genèse du film et sur les modifications entre les différentes rédactions du scénario et entre le scénario édité par Garzanti et le film, cf. la note de Walter Siti et Franco Zabaghi in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, Walter Siti et Franco Zabaghi (dir.), Milano, Mondadori, 2001, p. 3091-3101 ; voir aussi Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Rome, Carocci,

« Lingue e letteratura Carocci », 2013, p. 317-322.

¹² Pier Paolo Pasolini, « Dal laboratorio », in Walter Siti et Silvia De Laude (eds.), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, Milan, Mondadori, 1999, p. 1331-1332. [trad. V. De Pizzol].

¹³ Archives contemporaines d'Alessandro Bonsanti, fondées en 1975 au Cabinet G.P. Viesseux à Florence dont il était alors le directeur, qui détient nombre de documents appartenant à Pasolini ainsi que sa bibliothèque. (N.d.R.)

¹⁴ « À ces mots, une joie irrépressible s'empare de Ninetto : il n'a pas de mots pour l'exprimer et commence à faire "hééé, héééé" de joie. FRÈRE NINETTO (il lance un cri de joie appuyé et rythmé). Et en même temps il se met à sauter et à danser, en faisant des tours sur lui-même, et en battant du pied par terre, comme les sauvages et les danseurs grecs » [trad. V. De Pizzol] (Cf. Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, I, op. cit., p. 729 ; pour la citation de Horace, voir en revanche p. 3095).

¹⁵ Goffredo Coppola fut professeur de littérature grecque à l'université de Cagliari (1929-1932) et Bologne (1932-1944), où, en 1940, il hérita de Gino Funaioli la chaire de littérature latine tout en conservant son poste d'enseignement du grec et où, en 1944, il fut élu recteur. Il fut également chroniqueur, tout d'abord pour le journal fondé par Mussolini (*Il Popolo d'Italia*), puis au *Corriere della Sera*, et surtout l'un des principaux acteurs de l'occupation nazi-fasciste de Bologne (1943-1945). Ce n'est que dans les dernières trente années que la mémoire de Coppola chercheur et intellectuel a été récupérée, l'essai ayant le plus contribué à cette récupération étant *Il papiro di Dongo* de Luciano Canfora (2005).

¹⁶ Coppola fut l'enseignant de littérature grecque mais surtout de littérature latine de Pasolini : c'est avec lui qu'en février 1942 le poète présenta son examen de latin (qui comptait les œuvres complètes d'Horace parmi les lectures obligatoires). Il ne présenta jamais l'autre examen, et si cela lui ferma les portes de l'enseignement du grec dans les écoles, cela ne l'empêcha pas en retour de donner des leçons privées jusqu'aux années 1950 (Cf. Giordano Meacci, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore* [1999], Roma, Minimum Fax, 2015, p. 106). Les informations succinctes que j'ai données à propos du cours sur les lyriques grecs sont tirées du *Registro delle lezioni di Lingua e letteratura greca dettate dal Prof. Goffredo Coppola nell'anno scolastico 1940-1941*, p. 7. (Archives historiques de l'université de Bologne, Registres des leçons de la Faculté de lettres et philosophie).

¹⁷ *La Lyre grecque* propose des fragments de Sappho, d'Alcée, d'Anacréon, d'Ibycos, d'Alcman, d'Archiloque, de Simonide de Ceos et de Mimnerme. Cf. Salvatore

Quasimodo, *La Lyre grecque*, trad. fr. et postface Patrick Reumaux, Senouillac, Vagabonde, 2018. (N.d.R.)

¹⁸ Hérinna vivante, elle, au IV^e siècle avant J.-C. et non au temps archaïque de Sappho comme on l'a longtemps cru (N.d.R.).

¹⁹ Luciano Serra, « Le patrie di Pasolini », in Andrea Paoletta et Luciano Serra, *I luoghi di Pasolini* – Catalogo della mostra fotografica, Casarsa della Delizia, 15 juillet 2010 – 30 janvier 2011, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010, p. 10. Voir aussi Luciano Serra, « L'apprendistato civile di Pasolini 1942-1943 », in Roberto Villa et Lorenzo Capitani (dir.), *Il maestro e la meglio gioventù. Pasolini e la scuola* – Actes du colloque Pier Paolo Pasolini. *Educazione e democrazia*, Reggio Emilia, 3 mars 1995, Rome, Alberti, 2005, p. 36.

²⁰ Toutes deux publiées en 1948 par la maison d'édition Adriatica de Bari : *Storia e poesia di Lesbo nel VII-VI sec. a.C. : Alceo di Mitilene et La lingua dei poeti eolici, con appendice metrica*.

²¹ Édité en 1945 par la revue *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*. Toutefois il se penchera à nouveau sur la lyrique archaïque jusqu'aux années 1980, avec d'autres articles sur la métrique éolienne et sur Sappho et Alcée qu'il affectionne particulièrement et avec des nouveautés comme Anacréon et Pindare. Pour la bibliographie détaillée, cf. « *Bibliografia di Carlo Gallavotti* », *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, XXXVI (1-2), 1994, p. V-XXX.

²² Un élève ayant suivi le cours universitaire romain sur Sappho et Alcée a même rappelé la maestria singulière de Gallavotti en matière de lyrique : Cf. Luigi Enrico Rossi, « Ricordo di Carlo Gallavotti », *Rivista di cultura classica e medioevale*, XXXVI (1-2), 1994, p. 3.

²³ Groupe formé par les accompagnateurs de Dionysos, tels les Satyres et les Ménades. (N.d.R.)

²⁴ C'est-à-dire à travers le rapport de la littérature aristocratique (la lyrique grecque) aux chants populaires de la Grèce antique, qui, par rapport à la lyrique grecque (dont nous possédons uniquement des textes fragmentaires, qui proviennent essentiellement des restes de papyrus égyptiens) sont encore plus difficiles à connaître car pratiquement entièrement perdus. Des chants populaires grecs nous connaissons seulement quelques vers célèbres car cités par des prosateurs grecs, tandis que nous avons de nombreux fragments des lyriques grecs. Dans un cas comme dans l'autre, on estime que de toute la littérature grecque 5% à peine a survécu, le reste ayant « fait naufrage » pour différentes raisons.

²⁵ Cf. Augusto Rostagni, *Storia della letteratura greca*, Milano, Mondadori, 1934, chap. V (partie I) et I (partie II), en particulier p. 59-64, 71-73, 76-77, 82-83, 104-106.

²⁶ Le fragment 31, « L'égal des dieux » dont la fin a été perdue, est un condensé de la conception saphique de l'amour, qui se traduit par des manifestations physiques tout autant que psychiques dont on retrouve les échos dans la *Phèdre* de Racine. Le fragment 168 B, d'une concision extrême, est celui de la réflexion nocturne où se révèle la solitude de la poétesse.

²⁷ « Petiti il còur » [frappe ton cœur] (v. 4) symbolise de manière métonymique le grec *κατ'ύπτεισθε* (v.2), que la version consultée de Quasimodo rendait à la lettre en revanche (« battetevi il petto » [v. 3]) ; e « vèstiti nut » (v. 6) érotise les vêtements arrachés violemment tant dans l'original (*κατερείκεσθε κίθωνας* [v. 2]) que dans la traduction (« laceratevi le vesti » [déchirez vos vêtements][v. 4]) : cf. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie, I*, Walter Siti (éd.), Milan, Mondadori, 2003, « I Meridiani », p. 1329 et Salvatore Quasimodo, *Lirici greci*, trad. it. Salvatore Quasimodo, Milan, Corrente, 1940, p. 65. Il est évident que l'expressivité sans grandes fioritures du grec a été arrondie et embellie par le poète de Casarsa, mais non par inattention ou préciosité comme fin en soi : la métonymie cœur-poitrine et l'accent mis sur la nudité plutôt que sur le geste d'expression culturelle du deuil dépendent non seulement de la forte volonté d'érotiser le texte de Sappho, à laquelle contribue également le passage du féminin pluriel *κόρα* (v. 2) au masculin singulier pédérotique « fantassin » (v. 5), mais aussi d'exigences liées à la rime et au mètre que Quasimodo refusait ouvertement (cf. les déclarations programmatiques de Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia* [1971], Gilberto Finzi (dir.), Milan, Mondadori, 2005, p. 383-384) que Pasolini en revanche recherchait, bien que dans une perspective différente de celle de Carducci et Pascoli. La série de rimes et allitérations produite par six quinaires tronqués rend la traduction des deux tétramètres *assai cantabile*, dans le libre respect de la dimension musicale d'origine. Et cette récréation du *meios* s'accompagne de l'intuition de la gestualité choréutique : les deux actions demandées par la soliste sont certes affinées, et pourtant les deux sont conservées.

²⁸ Pier Paolo Pasolini, « Empirismo eretico, Dal laboratorio », in *Saggi sulla letteratura e sull'arte, vol. I, op. cit.*, p. 1332 [italique de Pasolini et traduction de V. De Pizzol].

²⁹ Le poète de Thèbes est cité dans l'essai pseudo-linguistique du jeune Pasolini portant sur le grec : *I nomi o il grido della rana greca* [Les noms ou le cri de la grenouille grecque], inédit jusqu'à l'édition de Walter Siti, *Saggi sulla letteratura e sull'arte, vol. I, op. cit.*, p. 193-198).

³⁰ Cf. Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini, op. cit.*, p. 3-28.

³¹ Je fais allusion à certains vers célèbres du prosimètre « Poème pour un vers de Shakespeare », publié dans *Poesie en forme de rose* (1964).

³² Application des méthodes de la rhétorique au domaine religieux. (N.d.R.)

³³ Le calligramme fut publié dans la première édition de *Poesie en forme de rose*, éliminé dans la seconde (sortie quelques mois après la première) et réédité, avec l'exponction d'une croix et d'autres modifications, dans le florilège prosimétrique *Ali aux yeux bleus* (1965), où la première version peut être lue *Id.*, p. 1285-1291. Tandis que la seconde est dans Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti, II*, 1962-1975, Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), Milan, Mondadori, 1998, p. 859-864.

³⁴ Voir Pier Paolo Pasolini, « Profezia » in *Tutte le poesie, I, op. cit.*, p. 1285-1289. Il faut souligner qu'au moment où le calligramme a été écrit, contrairement à hier et aujourd'hui, la Calabre n'était pas encore une terre d'accostage et de transit pour les migrants, mais uniquement un lieu d'émigration.

³⁵ « Je le vois en roulant en voiture : mais c'est le lieu qui m'impressionne le plus de tout ce long voyage. Il est, littéralement, le pays des bandits, comme on le voit dans certains westerns. Voilà les femmes des bandits, voilà les enfants des bandits. On sent, je ne sais pas par quoi, que nous sommes en dehors de la loi, ou, sinon de la loi, de la culture de notre monde, à un autre niveau » (Pier Paolo Pasolini, « La lunga strada di sabbia », in *Romanzi e racconti, I, op. cit.*, p. 1511). [trad. V. De Pizzol]

³⁶ Voir Pier Paolo Pasolini, « Poesia dialettale del Novecento », in *Saggi sulla politica e sulla società*, vol. I, op. cit., p. 725-730.

³⁷ Cette métaphore est la sienne : par exemple il dit qu'il est un « chien » dans les « Vers du testament » (dernier vers) et « chat » dans le célèbre poème « Les pleurs de l'excavatrice » (II, v. 1). Voir Pier Paolo Pasolini, « Il pianto della scavatrice », in *Tutte le poesie, I, op. cit.*, p. 836 et Pier Paolo Pasolini, « Versi del testamento », *Tutte le poesie, II, op. cit.*, p. 119.

³⁸ Pier Paolo Pasolini, « La lunga strada di sabbia », in *Romanzi e racconti, I, op. cit.*, p. 1511.

³⁹ Cf. Marco Antonio Bazzocchi, *Corpi che parlano : il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milan, Mondadori, 2005, p. 11-24 ; Alberto Sebastiani, « La metamorfosi del "ciuffo". Una parola chiave da Casarsa a Roma », in Paolo Martino et Caterina Verbaro (éds.), *Pasolini e le periferie del mondo*, Pise, ETS, 2017, p. 78.

⁴⁰ Alberto Sebastiani l'a démontré à l'aide d'exemples précis (*Id.*, p. 77-93)

⁴¹ Voir Pier Paolo Pasolini, « La lunga strada di sabbia », *ibid.*

⁴² « Dans le sourire des jeunes qui rentrent de leur travail atroce, il y a un éclair de trop grande liberté, presque de folie » (*ibidem*) [trad. V. De Pizzol]

⁴³ Voir Pier Paolo Pasolini, « Il libro delle croci », in *Tutte le poesie, I, op. cit.*, p. 1291. Les Cénôtes sont un peuple de l'Italie antique qui occupait notamment la Calabre. (N. d. R.)

⁴⁴ Voir le souvenir de Nico Naldini, *Nei campi del Friuli. La giovinezza di Pasolini*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1984, p. 13.

⁴⁵ Dans ce cas particulier, en contradiction avec l'usage de ce livre, j'ai recours à la forme grecque parce que l'acception commune de pédérastie diverge peu aujourd'hui de celle de pédophilie, qu'on ne peut en revanche confondre avec celle de l'institution antique, que ce soit pour sa haute valeur pédagogique et culturelle ou, malgré l'asymétrie, que ce soit parce que cette relation prévoyait que l'aimé (*eromenos*) soit un garçon capable de penser de lui-même et éventuellement de repousser l'amant (*erastes*). Au cours des dernières décennies, on a beaucoup écrit sur l'homosexualité et sur la *paiderastia* dans le monde gréco-romain. Pour ceux qui voudraient approfondir ce sujet, un bon point de départ pourrait être Roy Jenkins, « Homosexuality » et « Pederasty », in Anthony Grafton, Glenn W. Most et Salvatore Settis (éds.), *The Classical Tradition*, Harvard, Harvard University Press, 2010, p. 453-454, 698.

⁴⁶ Sergio Clarotto (éd.), *Tonuti (Antonio) Spagnolo racconta il Pasolini friulano. Ricordi di un discepolo*, Vérone, Scripta, 2018, p. 74. [traduction V. De Pizzol]

⁴⁷ Cf. Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*. Milan, Rizzoli, 1979, p. 160 ; Nico Naldini in Pier Paolo Pasolini, « Cronologia », in *Romanzi e racconti, I, op. cit.*, p. CLXXV.

⁴⁸ Cf. Pier Paolo Pasolini, *Amado mio preceduto da Atti impuri, con uno scritto di Attilio Bertolucci*, Concetta D'Angeli (dir.), Milan, Garzanti, 1982, p. 149.

⁴⁹ Sur ce second pôle, abordé ici de manière rapide, cf. Marco Antonio Bazzocchi, *Corpi che parlano, op. cit.*, p. 168-172.

⁵⁰ Niccolò Tommaseo (1802-1874), écrivain ayant collaboré avec Alessandro Manzoni, il est essentiellement connu comme philologue et ethnographe : ses ouvrages concernent la langue italienne (dictionnaires) mais aussi les chants populaires, notamment les chants grecs, qui fascinèrent Pasolini (quatre recueils de chants populaires de la Toscane à la Corse en passant par la Grèce furent publiés à Venise en 1841-1842).

⁵¹ Alberto Arbasino (1930-2020), romancier, essayiste et journaliste, il fit partie du « Groupe '63 » (comme Edoardo Sanguineti et Umberto Eco). Dans sa recension d'*Amado mio*, il relève chez Pasolini une incapacité à s'emparer vraiment du thème de l'amour homosexuel. Cf. Alberto Arbasino, « Peccati e brillantina [1982] » in Loredana Bartoletti et Wlodek Goldkorn (dir.), *L'Espresso Pasolini*, Roma, L'Espresso, 2015, p. 297.

⁵² Pericle Ducati (1880-1944), professeur d'archéologie à l'université de Catane, Turin et Bologne, auteur de nombreux essais sur les époques grecque, romaine et étrusque.

⁵³ Cf. Filippomaria Pontani, *Introduzione* in Nicola Crocetti-Filippomaria Pontani (dir.), *Poeti greci del Novecento*, Milan, Mondadori, 2010, p. XXXI. Filippomaria Pontani, professeur de philologie classique à l'université Ca' Foscari de Venise, né en 1976 et traducteur du grec moderne est le fils de Filippo Maria Pontani, premier traducteur italien de Cavafy. Dans cette anthologie, on retrouve les traductions du père et du fils.

⁵⁴ Σάν ὑψηλὸς καὶ τέλεια ὠραῖος ἔφηβος (Κωνσταντῖνος Καβάφης [Constantin Cavafy], *Ποιήματα, I, 1896-1918*, Γιώργος Σαββίδης (dir.), Αθήνα, Ίκαρος, p. 73), ainsi traduit par Filippo Maria Pontani : « Alto efebo compiutamente bello » [Ephèbe élancé parfaitement beau]. Cf. Constantino Cavafis, « Un loro dio », in *Poesias, II* (1945), p. 486.

⁵⁵ Μὲ τὴν χαρὰ τῆς ἀφθαρείας μὲς στὰ μάτια traduit ainsi par Filippo Maria Pontani : « Lume gioioso d'immortalità negli occhi » [lumière joyeuse d'immortalité dans les yeux] (Cf. Constantino Cavafis, *Un loro dio, ibid.*).

⁵⁶ Voir Pier Paolo Pasolini, « Avvertenza », in *Romanzi e racconti, II, op. cit.*, p. 889.

⁵⁷ Μὲ τ' ἄρωματισμένα μαῦρα του μαλλιὰ (Κωνσταντῖνος Καβάφης, *Ποιήματα, ibid.*), rendu ainsi par Filippo Maria Pontani : « Capelli neri tutti profumati » [Cheveux noirs tous parfumés] (Cf. Constantino Cavafis, « Un loro dio », *op. cit.*, p. 486).

⁵⁸ « Il y a des lieux infâmes, où mères et enfants / vivent depuis toujours dans la poussière et dans la boue d'un autre âge. / Pas très loin de toi où tu as vécu, / en vue de la belle coupole de Saint-Pierre, / il y a l'un de ces endroits, le Jasmin... / Un mont qu'entaille à mi-flanc une carrière, et, au-dessous, / entre une mare et une rangée de nouveaux immeubles, / un tas de misérables abris, non point maisons, mais porcheries ». Pier Paolo Pasolini, « À un pape », in *Poesies 1943-1970*, trad. fr. Nathalie Castagné, René de Ceccatty, José Guidi et Jean-Charles Vigliante, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1980, 1990, p. 297-304.

⁵⁹« Et hier, /Comme je passais dans cette rue très ancienne /Subitement devinrent plus beaux, /Par la grâce de l'amour, /Les trottoirs, les boutiques, les pierres, /Et les murs /Et les balcons /Et les fenêtres. / Rien de laid ne subsistait en ce lieu ». <https://le-caravanseraildespoetes.blogspot.com/2009/08/>

[constantin-kavafis_29.html](https://le-caravanseraildespoetes.blogspot.com/2009/08/) « Καί χθές /σαν πέρασ' ἀπ' τόν δρόμο τόν παλιό, /ἀμέσως ωραϊσθηκαν ἀπ' τήν γοητεία τοῦ ἔρωτος /τά μαγαζιά, τά πεζοδρόμια, ἡ πέτρες, /καί τοῖχοι, καί μπαλκόνια, καί παράθυρα / τίποτε ἄσχημο δέν ἔμεινεν ἐκεῖ. » (Cf. Κωνσταντῖνος Καβάφης, *Ποιήματα*, I, *op. cit.*, p. 89).



Orgia, opéra d'Héctor Parra et Calixto Bieito d'après l'oeuvre de Pasolini. Teatro Arriaga, Bilbao, juin 2023. Leigh Melrose et Aušrinė Stundytė. © E. Moreno Esquibel

Les traductions pasoliniennes : Le cas de Saint François d'Assise-

Pierre-Paul Carotenuto

J'entame cette contribution à l'heure où j'entreprends de traduire en français le scénario du film Uccellacci e uccellini de Pier Paolo Pasolini¹. Aussi cette entreprise s'inscrit-elle dans le droit-fil de mes recherches doctorales et des échanges qui ont émaillé ma participation à plusieurs colloques organisés à l'occasion de l'anniversaire pasolinien de 2022. Ainsi tenterai-je ici, sans doute pour la première fois et non sans une certaine appréhension, de rapprocher, et pourquoi pas de faire résonner entre eux, mes deux domaines de recherche : d'une part, celui plus ancien visant une certaine dimension du sacré et du religieux pasoliniens – au sens premier de religio, d'une règle de vie qui se fond avec la vie –, à savoir un franciscanisme décliné sous des angles multiples et inattendus ; d'autre part, le glissement plus récent de mes intérêts vers la traductologie et la pratique de la traduction auxquelles je consacre à présent une partie de mon activité didactique.

La thèse que je me suis efforcé de démontrer au cours de ces dernières années est celle de la présence d'une forte composante franciscaine à l'intérieur de l'œuvre pasolinienne, présence transversale aux genres multiples auxquels s'est essayé l'auteur et se situant à différents niveaux de lecture : d'un côté un plan idéologique qui tend vers l'élaboration d'une notion de sainteté sous-prolétaire, de l'autre, les premiers balbutiements d'une réflexion métalinguistique qui se concrétisera plus tard, sous une forme accomplie, dans les pages d'*Empirismo eretico*². Si entre ces deux pôles principaux, le franciscanisme pasolinien essaime sous forme d'un répertoire de styles parmi lesquels les plus récurrents sont ceux de la dénudation-renonciation aux biens (en particulier dans le roman-film *Teorema*³), de la *minoritas* (les jeunes paysans frioulans des premiers recueils poétiques et les *ragazzi* des romans des années cinquante) et de la *fraternitas* (les innombrables frères et sœurs pasoliniens, du poète Sandro Penna à Maria Callas en passant par Marilyn Monroe), une tendance générale semble se dégager de l'appropriation pasolinienne de la figure de l'Assisiate et de son message : si le versant émergé, plus officiel, du franciscanisme pasolinien, celui de la fable des fraticelles, enchâssée dans le film *Uccellacci e uccellini* (1966), semble acquiescer à la critique, il en est un, tourmenté, qui

débouchera sur un franciscanisme renversé, un antifranciscanisme – celui du *treatment* en vers intitulé *Bestemmia*, ébauché entre 1962 et 1967 et qui ne verra jamais le jour sous une forme accomplie.

Or, en quoi la traduction intéresse-t-elle cette composante franciscaine de l'opus pasolinien ? En quoi le déplacement sous-tendu par toute opération de traduction, dès lors qu'elle est rapportée à son sens premier d'un « conduire à travers », d'une rive à l'autre, peut-il s'appliquer à l'opération pasolinienne ? Pour tenter d'y voir un peu plus clair, il faut avant tout opérer une distinction entre les différents niveaux de lecture du terme en question : il est une acception plus générique qui entend par traduction tout acte d'interprétation visant un élément premier soumis à une lecture plus ou moins déformante, et cette déclinaison colle parfaitement à la figure d'un François d'Assise – dans sa triple dimension de personne historique, de saint de la chrétienté et de personnage d'une légende hagiographique, poétique et picturale – pliée au cours des siècles à de multiples récupérations idéologiques au gré des aspirations des différentes époques. Aussi, parmi les définitions de la traduction proposées par la linguistique⁴, il est celle d'une opération intersémiotique consistant en un transcodage entre systèmes linguistiques, opération généralement rangée sous le terme

d'adaptation. Enfin, il ne faut oublier la dimension première d'un passage d'une langue à une autre, que ce soit au niveau intralinguistique ou interlinguistique. Il nous semble que ces trois aspects – herméneutique, intersémiotique et linguistique, voire métalinguistique, se croisent incessamment chez Pasolini et brouillent les pistes d'une appropriation qui oscille entre extrapolation et évitement de l'archétype franciscain.

La seule apparition directe de François dans l'œuvre pasolinienne se situe au niveau de ce récit dans le récit – un métarécit – greffé sur la « fable idéo-comique⁵ » d'*Uccellacci e uccellini*, définie par le réalisateur comme son film le plus « pur » et celui qu'il chérirait le plus⁶. Cette fable dérive d'un *soggetto* – une première ébauche de scénario – en trois épisodes publiés dans la revue communiste *Vie nuove* en 1965. Or, le récit du périple des deux fraticelles, interprétés par Totò et Ninetto Davoli, chargés par saint François d'évangéliser et de réconcilier les classes des oiseaux *petits et gros*, allégories des classes sociales, d'épisode à part entière se transforme, dans la version filmique, en une mise en abyme narrative.

Ce n'est plus un film en trois épisodes, mais un film unique, avec à l'intérieur un autre film bref, comme s'il était conté par le corbeau parlant. C'est-à-dire le produit visuel de l'idéologie du corbeau, qui reconnaît, en marxiste encore qu'extravagant, le bienfondé d'une certaine politique de l'Église, etc. etc., et de toute façon la signification anti-bourgeoise de toute sacralité⁷.

Nous assistons dès lors à un premier glissement qui renvoie à une opération intersémiotique au second degré, à savoir le passage d'une narration pure et simple à la narration d'un « produit visuel » attribué à un corbeau aux ascendances lafontainiennes et whitmaniennes qui n'est autre, au final, que l'alter ego de l'auteur et de son marxisme hérétique. Or, cette première transmutation renvoie à un autre procès directement lié à l'objet de notre travail de traduction. En effet, si le film est

présenté en avant-première à Milan et dans la foulée au festival de Cannes de 1966, sa sortie avait été précédée par la parution, aux éditions Garzanti, du scénario. Aussi, comme c'est souvent le cas chez Pasolini, il s'agit là d'un scénario littéraire à ne pas confondre avec le scénario destiné au tournage du film. C'est à la traduction en français de ce scénario, qui reflète la tripartition du *soggetto* originel, que nous nous sommes attelés, et c'est par le truchement de l'opération traductive que se sont manifestés à nous, dans toute leur complexité, d'autres dimensions de l'opération pasolinienne. En effet, notre premier questionnement a concerné la nature exacte de l'objet de notre entreprise translinguistique, la langue de ce scénario qui diffère en plusieurs points – et notamment pour ce qui est du traitement de la figure de François – de la mouture filmique. Notre attention s'est alors reportée vers l'un des essais qui jouxtent le scénario dans l'édition garzantienne, et plus précisément vers *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*. Par le prisme d'une remise en question des catégories léviStraussiennes et un emprunt aux apports de la récente sociologie américaine, ce dernier met en lumière toute la complexité de la conception pasolinienne de cette forme hybride qu'est le scénario. Pasolini en souligne simultanément la valeur de technique narrative spécifique aboutissant à une œuvre autonome, et la propriété médiatrice d'étape conduisant – d'où le glissement de la notion de « structure » à celle, plus pertinente, de « processus » – de la phase littéraire au stade cinématographique. C'est là le sens de la requête implicite faite aux lecteurs du scénario – et, ajouterons-nous, à ses traducteurs – d'un effort d'imagination supplémentaire consistant à penser par images pour intégrer visuellement les allusions du signe linguistique. Ainsi, notre analyse préliminaire s'est efforcée de déceler d'éventuels écarts qui sépareraient les allusions au « film à réaliser » renfermées dans le scénario et l'« accomplissement visuel » auquel celles-ci peuvent ou non aboutir dans la version filmique. Et ce, afin de déceler d'éventuels mécanismes d'autocensure qui seraient intervenus au cours de l'élaboration de l'œuvre, principalement en

phase de tournage ou de montage. Si nous reviendrons sur cette notion d'autocensure dans la clôture de notre contribution, passons à présent de cette dimension intersémiotique du scénario à une dimension plus proprement linguistique, car l'un des écueils majeurs dans nos premiers tâtonnements de traducteurs est représenté par ce pastiche plurilingue pointant dès les premières répliques du premier épisode – coupé au montage pour des raisons présentées par Pasolini comme éminemment stylistiques et d'homogénéité avec le reste du film –, et ce dès le titre. Dans le passage du *soggetto* paru en revue au *scénario*, les titres originels en français (*L'Aigle, Faucons et moineaux* et *Le Corbeau*, allusions explicites à l'archétype lafontainien) sont italianisés et celui du deuxième épisode, *Uccellacci e uccellini* – la fable franciscaine à proprement parler – devient éponyme de l'œuvre dans son intégralité. Aussi, une composante française persiste au niveau du premier épisode, et ce dès la trame : un directeur de cirque français, Monsieur Cournot (déformation du nom d'un critique du *Nouvel Observateur* qui avait démolit l'*Évangile* pasolinien), interprété par Totò, étrange croisement entre De Gaulle et Lévy Strauss, tente en vain d'appriivoiser une « pensée sauvage » emblématisée par un aigle taciturne, renvoi allégorique et parodique à la réflexion tiersmondiste de l'auteur. Mais c'est surtout, et avant tout, comme c'est souvent le cas chez Pasolini, au niveau de la langue déployée, un vrai pastiche émaillé de gallicismes et de dialectismes romains, que se situe l'originalité de sa démarche. La nature composite de la langue du scénario pose maintes difficultés sur le plan de la traduction en français, celles-ci allant de la restitution des xénismes et des tournures françaises du directeur de cirque sous la forme de tournures caractérisant la caricature pasolinienne d'un type d'intellectuel voué au culte d'une raison obtuse à toute sacralité, à celle d'un dialecte qui perd inévitablement en français sa double nature de variation diatopique et diastatique – la langue des *minores* pasoliniens. Or, ce plurilinguisme, qu'il faut lire dans le sens d'une opération de contamination propre à l'écriture pasolinienne, renvoie à une autre opération

traductive, cette fois-ci située dans l'épisode franciscain et, une fois n'est pas coutume, déclinée sous plusieurs aspects.

Au premier abord, *Uccellacci et uccellini*, et plus particulièrement son métarécit franciscain – depuis l'ouverture du sermon aux oiseaux par un François empreint de solennité, jusqu'à la clôture avec l'exhortation du fondateur de l'ordre à l'endroit de ses deux acolytes désemparés face à la cruauté de la lutte des classes à persister dans le prêche d'une parole révolutionnaire (« Il faut le changer, ce monde, frère Ciccillo : c'est ça que vous n'avez pas compris ! Partez, et recommencez tout, à la louange du Seigneur⁸ ! ») –, doit être lu, selon les mots de Pasolini lui-même, dans une optique intertextuelle : « Si vous voulez, il y a de fait dans ce film une sorte d'hommage ambigu à Rossellini, dans lequel s'immiscent des sentiments contradictoires : admiration pour le *Francesco Giullare di Dio*, et ironie à l'encontre d'une vision du monde révolue⁹. » Or, il nous semble qu'une part consistante des modalités de déploiement des composantes idéologiques et métalinguistiques du film revient, encore une fois, à la problématique de la traduction, qu'il faut cette fois-ci entendre dans une acception métalinguistique d'ascendance gramscienne. En effet, le *fraticello* pasolinien, ce frère Ciccillo interprété dans le film par Totò, devra, pour pouvoir prêcher la bonne parole aux classes de volatiles, comprendre et faire siennes les « langues d'oiseau » des deux classes de bipèdes. Nous sommes donc parvenus à la problématique, à la fois morale, idéologique et métalinguistique, d'une parole, celle du poète comme celle du saint qui, pour se faire comprendre, et pour comprendre, doit pénétrer et s'immerger dans la langue d'une autre classe.

Et que l'on n'oublie pas que le poète ressemble beaucoup au fraticelle franciscain ou au matelot du Potemkin. Cœur et style, voilà les termes à l'intérieur desquels évolue le poète : et l'on pourra ainsi avoir le poète-fraticelle ou le poète-matelot de la Potemkin qui, bien qu'adopté ou éduqué par le monde bourgeois, sera induit par une

splendide nostalgie à exercer sa propre compétence devenue sympathie dans le cœur de ses semblables, pour ensuite émerger à nouveau à l'expression enrichie d'une intarissable série de contenus. Cette *régression* (dans un cœur plus jeune, plus ingénu, plus mystérieux) et cette *recupération* (vers une manifestation poétique empli de civilisation et de conscience dont on pourra bénéficier, en gardant toujours à l'esprit que l'utilité de la poésie n'est jamais immédiate) peuvent être énormément facilitées par l'emploi d'un dialecte idéalement traduisible¹⁰.

Voici comment Pasolini, dès 1949, qualifiait l'opération du poète et la qualité « sociale » de toute poésie authentique, si bien que l'on peut affirmer que le franciscanisme pasolinien investit une dimension qui se situe à la croisée d'un plan poétique et d'un plan herméneutique. Or, au niveau d'*Uccellacci e uccellini*, en ce milieu des années soixante où Pasolini rend un dernier hommage aux idéologies politiques et culturelles liées à une époque définitivement révolue, cette opération traductive est vouée à l'échec et, malgré les efforts de frère Ciccillo pour déchiffrer les langues en conflit, la violence de la lutte de classe continue de sévir (« Voilà, frère François [...] le problème c'est qu'entre eux... ils se cassent la gueule... [...] ils s'entretuent, frère François... Qu'est-ce que je peux y faire s'il y a la classe des faucons et la classe des passereaux, qui ne peuvent pas s'entendre entre elles¹¹? »). Ce dernier extrait, à l'instar des autres répliques des fraticelles pasoliniens, s'est révélé particulièrement ardu à traduire, car, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, le tissu dialectal romain ne peut passer, dans la version française, que par un abaissement de registre de la langue qui, néanmoins, ne restitue pas la connotation géographique du parler des deux personnages néoréalistes du film. Ces considérations nous renvoient à un passage qui précède de peu ces dernières citations, et plus précisément à cette scène où l'acolyte de François, dans une ultime tentative d'évangélisation, entonne une revisitation du *Cantique*

de frère Soleil. Nous avons à de maintes reprises, lors de précédentes contributions et interventions, souligné à quel point c'est là sans doute que se situe l'extrême originalité de l'accès pasolinien au personnage du *Petit pauvre*, accès qui ne se contente point de réemployer un arsenal de stylèmes plus ou moins éculés, mais qui s'attaque à la parole même du saint, en l'évidant, en la déformant et en la réinvestissant, au final, d'un discours à la fois idéologique et métalinguistique.

Très-haut, tout-puissant, bon Seigneur
 combien je suis content qu'il y ait le soleil !
 Et combien je suis content qu'il y ait aussi l'eau,
 car celui qui est sale s'y lave le visage.
 Loué sois-Tu mon Seigneur pour cet âne,
 pour tous ces moutons et ce berger¹².

Il nous suffira de citer ces quelques versets pour saisir l'opération de désacralisation mise en œuvre par Pasolini, qui se multiplie en investissant simultanément trois niveaux du texte, à savoir la structure compositive, le contenu des louanges et leur habit linguistique. La langue du *Cantique* pasolinien s'oriente nettement, en parallèle avec l'abaissement du contenu vers une réalité humble, vers une délatinisation et une dialectisation du tissu linguistique, aboutissant ainsi à un pastiche linguistique expressionniste. Le résultat, dans son ensemble, est un forçage dialectal romain du modèle, et non des moindres, car Pasolini s'attaque ici à l'œuvre fondatrice, selon la tradition, de la poésie en vulgaire. Aussi, ce qui pourrait passer pour un *hapax* au sein de l'œuvre pasolinienne n'en est pas un, car celle renfermée dans *Uccellacci e uccellini* ne constitue pas la seule réécriture des *Laudes creaturarum* franciscaines. Nous en retrouvons une, non moins décapante, dans cette œuvre hybride et insaisissable sous tous les plis – genre, langue, style, contenu – représentée par *Bestemmia*¹³, un scénario en vers, dont l'élaboration précède et en partie juxte celle d'*Uccellacci e uccellini*, et qui, du fait d'autres projets mais également d'une autocensure de

la part l'auteur, ne verra jamais le jour. Dans cette « étrange chose¹⁴ » qui pourrait constituer l'étape embryonnaire et immédiatement avortée d'un projet de film sur saint François, nous assistons aux déambulations d'un saint du Subure, portant jusque dans son nom le blasphème à Dieu, une sorte d'Accattonne médiéval, mi-proxénète mi-bandit, qui fonde un ordre de prostituées et de déshérités et, qui plus est, « inventera le cantique des créatures – mais dans un langage encore plus brut que saint François¹⁵ ». Nous sommes face à une succession de 158 pages dactylographiées auxquelles se greffent d'innombrables corrections manuscrites, un mélange de matériaux inconciliables : « Je redeviens catholique, nationaliste, / roman, dans mes recherches pour *LA DIVINA MIMESIS* et *BESTEMMIA* – et, ah mystique / philologie ! Dans les jours de la vendange, / je me réjouis comme on se réjouit lorsqu'on sème / avec la ferveur qui opère des mélanges de matériaux / inconciliables, magmas sans amalgame¹⁶. » Nous avons décelé la première trace de cette œuvre étrange dans une poésie de 1962 où l'on aperçoit, sur fond d'Apennins en l'an 1000, un vrai « printemps médiéval », un « Saint hérétique ». Le contexte est alors placé sous le signe d'un jeu d'échos avec l'actualité pasolinienne et, encore une fois, d'une promiscuité de contenus. Aussi les vers en question nous semblent-ils étayer, du moins à ce stade, la nature filmique du projet originel¹⁷. Or, au fil du temps, la tendance sera celle d'un éloignement fatal de la matrice filmique. Nous passerons ainsi d'une « sorte de *treatment* en vers¹⁸ » à un véritable « récit en vers¹⁹ », pour enfin parvenir à un « roman en vers, ou scénario en forme de poème [...] mais de lecture facile, comme un roman quelconque²⁰ ». Nous retiendrons, quant à nous, une autre définition donnée par l'auteur, dans laquelle est mise en avant l'impossibilité même d'une définition qui finirait par nier la complexité de l'opération sous-jacente à *Bestemmia* : « C'est un fragment d'un "poème en forme de scénario", ou d'un "scénario en forme de poème"²¹. » *Bestemmia* se présenterait au final tel un laboratoire d'expérimentations émergent, sous une forme plus achevée, dans d'autres œuvres

de cette même époque charnière, un ovni créatif évoluant au gré des conceptions stylistiques et de genre de l'auteur : « un scénario que j'ai écrit en vers et que j'ai porté en moi, en le transformant au fur et à mesure que je modifiais mes idées sur le cinéma²². » Enfin, le titre de l'œuvre, loin d'avoir toujours renvoyé exclusivement à notre scénario en vers, s'est tour à tour prêté à représenter d'autres projets pasoliniens, du recueil éponyme de scénarios de 1963 – première mouture d'*Alì dagli occhi azzurri* – à une anthologie poétique de 1970, dans laquelle *Bestemmia* n'est désormais plus qu'un fragment parmi tant d'autres.

Néanmoins, nous souhaitons conclure cette contribution, non pas par l'énième reprise du *Cantique* de François, mais par l'un de ces *excursus* qui entravent la narration de la légende de l'anti-François pasolinien. Dans la quatrième scène du scénario, nous assistons à la première vision de *Bestemmia*, celle-ci étant à l'origine de sa conversion de maquereau en saint révolutionnaire portant la cause des derniers de ce monde.

Je veux que ce Christ se présente en tant que réalité.
 Ce n'est pas là peut-être une bonne raison
 pour que ce soit un film, et non pas un poème ?
 Dans le film auquel je pense, et auquel je te fais penser,
 lecteur, je suis un magicien grossier,
 je ne veux plus avoir besoin des filtres évocateurs de la langue ;
 la langue est un outil grossier, concert puéril de clochettes, dont le poète joue pour évoquer la réalité tout en l'ensorcelant.
 Mais ce n'est que cette réalité qui, une fois évoquée, compte !
 C'est la seule chose belle et vraiment aimée !
 Combien de mots, instrument et style,
 pour évoquer une image réelle du Christ sur la croix !
 Mais moi, avec un homme en chair et en os,

avec une vraie croix en bois,
avec de vrais clous,
et, c'est ainsi que je voudrais, avec du
vrai sang et de la vraie douleur,
je reproduis la réalité avec la réalité.
La nouvelle réalité ressemble,
ne fait que ressembler, à la vraie réalité
évoquée ;
mais c'est à son tour une réalité.
Le pauvre mime du Christ en chair et
en os
– payé au lance-pierres – est une réalité
comme la physique du vrai Christ.
Je ne sors pas, en évoquant la réalité, du
monde de la réalité.
Je vis toujours, je ne me distingue pas
de la vie, pour la témoigner²³.

Ces vers incarnent au plus haut point la maxime jakobsonienne selon laquelle toute œuvre d'art est métalinguistique, à tel point que la problématique de la praticabilité du film est incorporée à l'intérieur du film lui-même, ou du moins dans cette forme du scénario qui, dans la vision pasolinienne, tend vers le film et constitue en même temps une œuvre à part entière. Ce qui pointe ici, nous croyons, c'est la notion – reprise dans de nombreux essais pasoliniens du milieu des années soixante – d'une langue du cinéma reproduisant directement, sans les filtres symboliques des langues écrites-parlées, la réalité, et permettant au poète de rester constamment immergé dans celle-ci sans solution de continuité. Ainsi, les langues écrites-parlées, mais également la langue picturale, avec leurs modèles d'antan, ne représenteraient qu'une intégration du langage premier de la réalité comme action, et ce en tant que « symbole instrumental²⁴ » de celle-ci. C'est ici, au fond, l'idée barthésienne d'un cinéma comme art métonymique exprimant la réalité avec la réalité, qui sous-tend la conception pasolinienne d'un langage cinématographique n'exprimant pas la réalité au moyen de symboles, mais bien au moyen de la réalité elle-même. C'est encore une déclinaison sémiologique de la traduction ou, pour emprunter une expression pasolinienne, « pansémiologique²⁵ », débouchant sur l'intuition d'une dimension indéchiffrable,

et par là-même sacrée, de la traduisibilité ou mieux de l'intraduisibilité du réel qui se joue ici.

¹ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, in Id., Walter Siti & Franco Zabagli (éds.), *Per il cinema*, I, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2001. Toutes les citations de la présente contribution ont été traduites par nos soins.

² Id., *Empirismo eretico*, in Walter Siti & Silvia De Laude (éds.), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1999, 2008 (3).

³ P. P. Pasolini, *Teorema*, dans Id., *Per il cinema*, I, op. cit.

⁴ Michaël Oustinoff, *La Traduction*, Paris, PUF/Humensis, 2003, 2022 (7), p. 18-19, p. 104-107.

⁵ P. P. Pasolini, *Razionalità e metafora in Pier Paolo Pasolini*, in Id., *Per il cinema*, II, op. cit., p. 2911.

⁶ P. P. Pasolini, *Lettera aperta*, in Id., *Per il cinema*, I, op. cit., p. 830.

⁷ P. P. Pasolini, *Confessioni tecniche*, in Id., *Per il cinema*, II, op. cit., p. 2778-2779.

⁸ P. P. Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, in Id., *Per il cinema*, I, op. cit., p. 745.

⁹ P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, in Id., Walter Siti & Silvia De Laude (éds.), *Saggi sulla politica e sulla società*, I, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1999, p. 1435-1436.

¹⁰ P. P. Pasolini, *Motivi vecchi e nuovi per una poesia friulana non dialettale*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, op. cit., p. 321.

¹¹ P. P. Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, in Id., *Per il cinema*, I, op. cit., p. 745.

¹² Id., p. 743-744.

¹³ P. P. Pasolini, *Bestemmia*, in Walter Siti (éd.), *Tutte le poesie*, II, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2003, 2009 (2).

¹⁴ P. P. Pasolini, « Note e notizie sui testi », in Id., *Tutte le poesie*, II, op. cit., p. 1725.

¹⁵ P. P. Pasolini, *Mamma Roma, ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva*, in Id., *Per il cinema*, II, op. cit., p. 2834.

¹⁶ P. P. Pasolini, « Progetto di opere future », in Id., *Tutte le poesie*, I, op. cit., p. 1246.

¹⁷ « Printemps médiéval. Un Saint hérétique / dénommé Bestemmia, par ses confrères. / Ce sera un mac, comme d'habitude. Demander / à un douloureux Leonetti un conseil / sur la prostitution au Moyen Âge. Ensuite vision. La passion populaire /

(un *travelling* infini avec Marie / avançant et demandant en ombrien / des nouvelles deson fils, et chantant en ombrien l'agonie). [...] Après la vision (ripailles / funèbres, impies - de putes), une *prière* dans les prés enflammés. / Putains, macs, voleurs, paysans / les mains jointes sous le visage / (le tout avec le 50 en contre-jour). / Je filmerai les plus ensoleillés des Apennins. / Lorsque les Années soixante / seront perdues comme l'an Mille » : P. P. Pasolini, « Poesie mondane », in *Tutte le poesie*, I, op. cit., p. 1093-1094.

¹⁸ Walter Siti et Silvia De Laude, « Note et notizie sui testi », in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, II, op. cit., p. 1724.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Id.*, p. 1725.

²¹ *Id.*, p. 1741.

²² *Id.*, p. 1725.

²³ P. P. Pasolini, *Bestemmia*, in Id., *Tutte le poesie*, II, op. cit., p. 1015.

²⁴ P. P. Pasolini, « *La lingua scritta della realtà* », in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, op. cit., p. 1514.

²⁵ *Id.*, p. 1505. Pasolini évoquera une « sémiologie de la réalité ».



Le Décaméron, 1971. Photogramme par Clément Schneider.
(DVD Carlotta films, 2002.)

Petit recueil de gags existentiels

Jean Dufлот

Je me limiterai à fleurir ce mémorial d'un petit bouquet d'anecdotes – publiées en 1970 dans la collection « Entretiens » chez Belfond – vécues lors de l'abordage de l'auteur des *Écrits corsaires*.

Pour la petite histoire, c'est le hasard qui a permis de l'accueillir alors dans ce vivier éditorial aux côtés de quelques énergumènes tels que Marcel Duchamp, Wieland Wagner, Max Arp ou Witold Gombrowicz. À vrai dire, ce fut l'issue d'une concaténation aléatoire d'événements qui remonte à ma présence en Algérie, en qualité d'insoumis à la guerre de pacification coloniale, et de rédacteur de l'hebdomadaire francophone *Révolution africaine*.

Cet heureux exil ensoleillé, aux côtés d'autres transfuges tels que Georges Arnaud, Josy Fannon et Geneviève Moll, s'était brusquement assombri, pendant l'été 1965. Après le coup d'État et l'arrestation de Ben Bella, l'administration du journal nous avait alors maintenus impérativement en fonction dans le service culturel du journal.

Cela m'avait permis de couvrir le tournage dans la Casbah du film de Gillo Pontecorvo, *La bataille d'Alger*. J'y avais même joué quelques fois le rôle d'interprète entre les équipes techniques italienne et algérienne.

L'été 1968, dans le ressac mélancolique du fac-simile estudiantin de la Commune de Paris, des amis romains m'avaient invité à venir couvrir ce déboire dans les vignobles collinaires... de Frascati.

Périlleuse thérapie qui m'incitait à l'errance, d'un bar à l'autre de cette Rome antique et solennelle, peuplée de touristes souvent en quête d'eau bénite purificatrice de leurs tourments existentiels. Cette dérive m'avait acheminé, un lourd après-midi de canicule orageuse, jusqu'au Bar Rosati, célèbre caravansérail des tribus de cinéastes, acteurs et paparazzi de la Piazza del Popolo. Et là, flash-back fortuit sur les rushs d'un passé embrumé par un excès de Campari, j'évite de peu, à l'entrée, la collision

avec un personnage à qui je prête d'emblée une vague ressemblance avec Gillo Pontecorvo. Et c'est lui, en chair et en os, qui m'appelle par mon prénom et me serre énergiquement la main. Il rebrousse chemin, car il veut me présenter à un confrère qui lui a parlé d'un documentaire sur le Tiers-monde. Et dans la pénombre de l'arrière-salle où il m'introduit je reconnais sans hésitation le visage émacié de l'auteur de *L'Évangile selon saint Matthieu (Il vangelo di Matteo)*. La suite de cette apparition divinement providentielle s'est matérialisée, loin de l'ambiance fellinienne de cette auberge luxueuse, dans l'un des cafés de la villa Borghese. Plus précisément dans une buvette populaire jouxtant la célèbre horloge à eau du Pincio.

Je passe sur l'ascension vertigineuse de l'une des sept collines de la ville sainte pour en venir à l'objectif concret de cette chevauchée impromptue. Pasolini m'y demanda de lui parler des réactions de la jeunesse face à la brutale embarquée du projet algérien d'émancipation socialiste. De la survivance possible d'une opposition politique. Il projetait alors d'ajouter éventuellement à ses *appunti (Carnet de notes pour une Orestie africaine)* un documentaire-interview réalisé dans un pays du Maghreb. Et pour me récompenser, sans doute, de ma vertueuse consommation de San Pellegrino, il avait conclu notre causerie par l'évocation souriante de la panne de l'horloge à eau, probablement grippée par les orages de cet été-là, symbole de l'industrialisation totalitaire de notre monde capitaliste.

Il fallait espérer, je cite approximativement de mémoire, que cet avatar d'un mécanisme paralysé par la rouille préfigurât le sursaut d'une nature humaine capable d'enrayer la réification universelle en cours. Et d'ajouter, avec un de ces sourires acérés dont il agrémentait son autocritique, qu'il devrait lui-même abandonner un métier immergé dans les rouages d'une impitoyable technique. Sa seule justification

étant d'y consentir, pour réactualiser en la modernisant une tradition poétique multiséculaire ensevelie sous les artefacts et les injonctions de la dictature consumériste. Il qualifiait cette démarche contradictoire de cinéma de poésie.

Au retour, le dévalement à tombeau ouvert des lacets de ce piémont de la ville sainte m'inspira comme une sorte de supplique religieuse à quelque divinité bienveillante de l'antique mythologie romaine.

À la fin de l'été, à Paris, le projet d'une causerie maïeutique avec l'aède-cinéaste fut rapidement adopté. Ce qui me permet aujourd'hui de revenir sur quelques séquences plus ou moins drolatiques de sa réalisation.

Gag préliminaire d'un contact téléphonique : deux vocables d'une brièveté surprenante, quasi militaire (en réalité et a posteriori) militante, entérinaient son accord : « venga pure ! » (venez donc !).

Fondu enchaîné sur sa rencontre à Rome, dans une clinique où sa cousine Graziella m'apprenait qu'il était soigné pour un ulcère stomacal. Enchaînement d'un montage d'une accélération plutôt chaplinesque : je n'ai rien trouvé de mieux que de bredouiller à un homme au sourire affaibli, allongé sur un lit-divan médical : « Rassurez-vous je ne suis pas psychanalyste. » Et lui de rétorquer, pince-sans rire : « Dommage, car j'en ai vraiment besoin. »

Quelques jours après cet exorde plutôt encourageant a débuté la trame de situations cocasses que je voudrais déposer à côté d'autres couronnes pour égayer cet anniversaire de la venue au monde humain de Pier Paolo Pasolini.

Qui sait, si je les avais reconstituées et publiées avant sa tragique disparition, elles auraient peut-être eu l'effet d'adoucir le deuil des membres de sa famille – je pense à sa mère Susanna, à sa cousine Graziella Chiarocossi, à son cousin Nico Naldini et à celle élargie d'un grand nombre d'admirateurs et d'admiratrices de son œuvre protéiforme. Je rappelle – et c'est une autre situation paradoxale réjouissante que cet homme qui avait le courage de pratiquer ouvertement l'amour en marge des normes de l'idéologie patriarcale dominante

ait écrit un émouvant hommage au mal nommé « deuxième sexe », destiné à ses amies. J'en cite ici un échantillon. Ne serait-ce que pour illustrer le fond de tendresse sous-jacente de l'humour pasolinien : « Anna, Elsa, Laura, Maria, Silvana, Susanna : femmes, je vous aime ! »

On y reconnaîtra quelques prénoms, d'écrivaines, chanteuses, actrices, ou de femmes gratifiées d'un désir quasi amoureux qui ont enchanté son existence : « Anna (Magnani), Elsa (Morante), Laura (Betti), Maria (Callas), Silvana (Mangano), Susanna (sa mère) : égéries et/ou vestales emblématiques du feu ardent de son art poétique.

Je précise d'emblée que le petit catalogue d'*appunti* que je délivre ici s'efforce d'évacuer autant que possible la tentation du pathos inhérent à toute commémoration. Je m'inspirerai donc de cette citation d'Horace, *fugit irreparabile tempus* (Odes I, 11, 8), pour transcender la tristesse de l'éclipse inéluctable de toute trajectoire humaine. Dans cet acte de mémoire laïque, à vrai dire en quelque sorte résurrectionnelle, je m'en tiendrai à substituer aux couronnes funèbres quelques joyeuses guirlandes de la « comicità » d'un poète péripatéticien assassiné, peut-être, par des mandataires du minotaure neurasthénique tapi dans le labyrinthe du système de gouvernance d'alors.

D'emblée, je sollicite l'indulgence pour cette initiative en porte à faux sur l'orthodoxie rituelle. Elle ne s'exempte pas d'un certain nombre de digressions impertinentes et d'approximations de la mémoire.

Voici donc la quote-part de souvenirs que je propose pour célébrer l'humour qui irrigue le scénario de sa vie. Elle permettra peut-être au lecteur ou au spectateur de sa dramaturgie de retrouver, sous-jacente à sa perception tragique de la condition humaine, l'allègre filiation qui le relie à la tradition populaire de la commedia dell'arte, et en deçà, à l'archaïque héritage de la comédie gréco-latine des Méandre, Aristophane ou Plaute (dont il a traduit le *Miles gloriosus*).

J'ajouterai d'ailleurs pour justifier la désinvolture de ma démarche, qu'elle se voudrait une modeste redondance mimétique du rythme primesautier qui caractérise les satires filmiques

de *La Ricotta*, de *La terre vue de la lune* (*La Terra visita dalla Luna*) ou de *Des oiseaux petits et gros* (*Uccellacci e Uccellini*). À vrai dire eux-mêmes tributaires d'une lancinante fascination pour des cinéastes pionniers du cinéma muet tels que Charlie Chaplin et Buster Keaton. Il conviendrait d'y voir le parti-pris de prolonger l'écho du rire ironique d'un homme qui a peut-être été sa réponse fatale à la cruauté énigmatique de la sphinge d'*Œdipe-roi*.

Petit recueil de gags existentiels, plus ou moins délibérés des Entretiens de 1969.

- Pasolini contrarié, en bottes de sept lieues, dans le sous-bois de l'antique Ostie portuaire, à la recherche d'un bloc de marbre erratique qui conviendrait comme siège de notre cause inchoative.

Inauguration compensatoire d'un pan de muraille en ruines du site principal et premiers ennuis de magnétophone. Sourire goguenard de la future victime de mon inquisition.

- Pasolini, assis quelque part dans le décor antique de Subaugusta, carrefour des aqueducs de la Rome impériale, s'informant du soubassement psychologique et idéologique du choix de sa personne pour mon entreprise inquisitoriale. Regards ironiques intermittents.

- Pasolini, à califourchon sur un chicot de colonnade, non loin de la tombe de Metella, se prêtant au jeu d'une « auto-prospection psychanalytique du "gisement mental" de sa vocation d'écrivain et de cinéaste ». Elle a été consignée et condensée dans le premier chapitre des entretiens.

- Pasolini, dans un autre décor d'une Rome impériale résiduelle, au bord de l'inquiétante béance d'une ruine, répondant à mes questions sur le cheminement de son engagement politique, du fascisme ordinaire aux *Cendres de Gramsci*. Son insistance à préciser l'origine populaire de son approche littéraire et idéologique enracinée dans le terroir paysan du Frioul. Son empressement enjoué à me rassurer sur le choix aléatoire de ce site que je ne

devrais pas associer à un quelconque effondrement symbolique de ses convictions marxistes.

- Pasolini, dans un site proche de la via Appia Nuova, non loin d'une entreprise d'eau minérale et de la colline du Golgotha où il a tourné le moyen-métrage d'une parodie hilarante du thème de la descente du Christ de la croix, peinte au XVI^e siècle par les artistes toscans Jacopo da Pontormo et Rosso Fiorentino. Confidences sur l'appétit gargantuesque de l'ogre Orson Welles, dans le rôle d'un metteur en scène jupitérien. Et surprenante précision sur la fringale quelque peu entretenue du bon larron crucifié à la droite du Christ, et censé mourir d'une absorption gloutonne de *ricotta*. Allusion furtive à l'humeur apocalyptique de Laura Betti, dans le contre-emploi de la diva paroissienne présente sur le tournage, furieuse du désastre sacrilège de cette reconstitution.

- Enchaînement d'une séquence plus grave, en contrepoint de la précédente : Pasolini et son inquisiteur attablés dans un petit bar, au bord de la via antique, sous la reproduction en stuc de la Bocca della Verità de l'église Santa Maria in Cosmedin. Notre causerie se déroule sur une élucidation du paradoxe d'un Pasolini, poète marxiste et pour le moins agnostique, qui confesse ne pas croire dans la divinité du Christ. Geste à l'appui, dans la perspective de cette voie impériale, le pamphlétaire caustique de *La Ricotta* et metteur en scène laïque de *L'Évangile selon saint Matthieu* formule en quelques mots son credo personnel, son désaccord à rebours de la théologie ecclésiastique. C'est ici que Domitien a fait crucifier dix mille Christs de la rébellion spartakiste.

- Pasolini, dans un autre décor de l'ancienne splendeur décrépite de Rome, à quelques mètres de la jachère broussailleuse du tournage de *Mamma Roma*. Autour de nous, l'approche d'emblée inquiétante de jeunes *ragazzi* qui rampent dans les buissons et finissent par solliciter une ou deux cigarettes pour les plus grands. Et Pasolini de tendre un billet de quelques lires à l'un des meneurs de la tribu. Et sa surprise joyeuse de le voir lui rapporter

la monnaie de son crédit. Et Pier Paolo de lui faire remarquer que ce n'est pas comme ça qu'il va pouvoir s'enrichir.

- Pasolini dans le pavillon familial aux volets verts de l'EUR, via Eufrate, à quelques pas de la Basilique Saints-Pierre-et-Paul. Il m'y présente sa mère, sa cousine Graziella et un bambin totalement distrait par la diffusion télévisuelle d'un dessin animé. Caresse de sa frimousse et gentille admonestation du pamphlétaire des *Écrits corsaires* : ce n'est pas comme ça qu'il faut l'aider à apprendre à lire... À l'occasion Susanna Pasolini m'avait dit, en aparté, que les journalistes italiens étaient souvent méchants avec son fils et qu'il préférerait se confier à des étrangers comme moi.

- Rendez-vous de travail, un lundi matin ensoleillé d'été, si j'ai bonne mémoire, dans la même demeure de quatre ou cinq pièces qu'une presse malveillante a présentée à plusieurs reprises comme une luxueuse demeure bourgeoise. J'y découvre un Pasolini plutôt de grise mine qui remet notre causerie au surlendemain. Quelqu'un de son entourage m'explique discrètement que Bologne, son équipe-mascotte de football, a été battue sur un score catastrophique de plusieurs buts d'écart.

- C'est l'occasion de rappeler dans cette rubrique ma participation sur un terrain de banlieue approximatif à une partie épisodique de ce sport que Pasolini avait tendance à confondre avec un rituel de taumachie. Une occasion de constater que ses adversaires avaient tendance, eux, à esquiver prudemment, sans muleta et à leur péril, les charges de cet attaquant au front bas, d'une sobriété de dribbles et de fioritures surprenante et périlleuse pour les défenseurs adverses. Aujourd'hui, son maillot numéro 10 est conservé sur un mur du Restaurant Pomodoro de son dernier souper qui fait office désormais dans le quartier San Lorenzo, comme d'autres endroits, de petit musée pasolinien.

- Autre sanctuaire du périple de l'écrivain, coutumier épisodique du lido d'Ostie, un restaurant-station balnéaire où il me convie à

poursuivre un entretien qu'il qualifiera dans la préface de l'édition de 1970 de « duel au tire-bouchon » : une allusion sans doute à ma fréquentation de la viticulture frascatiennne (néologisme précisant le cadrage de l'une des coulisses théâtrales de notre confrontation). Je m'y rends donc avec un ami mathématicien, grand amateur de cinéma, accompagné de sa compagne suédoise qui le surplombe d'une quinzaine de centimètres : une Viking d'une blondeur plus ou moins agressive aux yeux des baigneuses quasi maghrébines de cette mer tyrrhénienne bordée de plages de sable noir. Après leur départ, pour s'excuser plus ou moins de sa sidération, il avait projeté de prospecter la mythologie scandinave, probablement peuplée de somptueux sosies d'Anita Ekberg.

- Quelques autres photogrammes du poète-militant Pier Paolo Pasolini, pour célébrer l'envers d'une anxiété, peut-être prémonitoire de son destin tragique, qu'il disait exorciser avec l'aide quasi quotidienne de l'optalidon. Il m'emmène dans une cellule du PCI, voisine du terroir de la bourgeoisie plus ou moins fascisante du quartier des Parioli. C'était l'époque de l'injonction médiatique et quelque peu élégiaque qu'il titrait dans un poème : « Le PCI aux jeunes ! » Un moment d'ambiguïté polémique et de nostalgie du « Mai 68 » français, où la gauche radicale, celle de la future insurrection armée des Brigades rouges en gestation, lui reprochait un texte publié après l'échauffourée estudiantine de Valle Giulia avec la police du régime démocrate-chrétien. Il y traitait les jeunes insurgés universitaires de « fils à papa » et les policiers de « fils de pauvres ». Je m'abs-tiendrais ici d'une condamnation drastique de ses propos provocateurs où il disait être sentimentalement du côté des cerbères du régime. Peut-être pressentait-il, non sans humour perspicace, le cul de sac stratégique de cette tentative de « révolution à l'italienne » qui se solderait, dans les années 80, par quelques milliers de morts et de victimes inutiles... Je m'en tiendrai à l'évocation de la répartition malicieuse où il demandait à son interlocuteur de lire son texte poétique intitulé *Les Cendres de Gramsci*. Et à cette féroce mise en garde

qui lui fait préciser à son interlocuteur que ce marxiste sarde n'avait pas joué dans l'équipe de football de la Lazio.

Et dans la lignée de ces *battute* d'humour quasi britannique qui lui ont fait choisir un scénario filmique dans *Les contes de Canterbury (I racconti di Canterbury)* de William Chaucer, je me permets d'ajouter une séquence plus ou moins truculente réalisée lors d'une invitation à l'université de Vincennes. Un mao spontex (je ne connaissais pas l'expression), au demeurant de morphologie asiatique, l'avait accueilli, juché sur un bureau, en lui exhibant son postérieur dénudé. Et sa réaction avait été de rappeler que les révolutionnaires français de la fulgurante marche de 1789, avaient été à bon escient qualifiés de « sans-culottes ».

En définitive, il me paraîtrait plutôt convenable d'interrompre ici, à regret, le *copione* des situations biographiques où j'ai à cœur de me souvenir de quelques joyeuses coulisses de son « théâtre de paroles » et de gestes d'inspiration plutôt « décaméronienne ». Avant la chute du rideau qui clôturera l'évocation d'une scène où des surdoué(e)s de la subversion par le rire comme Totò, Ninetto Davoli, Franco Citti, Ugo Tognazzi, Orson Welles, Laura Betti, Anna Magnani, et la foule des figurants de la gouaille vivace d'une Rome faubourienne, ont participé autour de l'athanor pasolinien à la transmutation du tragique humain en gai savoir de vivre, me vient une suggestion plus ou moins drolatique. Un siècle après sa naissance et un demi-siècle après sa disparition, quels thésard et/ou thésarde auront-ils l'aplomb de célébrer sa longévité poétique ?



Salò ou les cent-vingt journées de Sodome, 1975. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

Scientific Perspectives, Humanities and Research

Perspectives scientifiques,
sciences humaines
et recherche



Atelier Ré-confort® : espace sensible, EPS Ville-Evrard, unité G02.
Photographie par Sophie Larger, 2022.

Ré-confort: design et esthétique de l'apaisement en milieu psychiatrique

Sophie Larger

Dans le cadre de ma recherche intitulée « Ré-confort : design et esthétique de l'apaisement en milieu psychiatrique », je m'intéresse aux formes relationnelles. Comment l'esthétique et l'expérience peuvent-elles contribuer à l'émergence de nouvelles formes relationnelles et favoriser la restauration de l'espace thérapeutique ? La maladie psychiatrique se manifeste comme une altération du lien, que ce soit avec soi-même, autrui ou le monde qui nous entoure. Au sein d'une unité d'hospitalisation psychiatrique, le processus de guérison implique non seulement des traitements conventionnels, mais également une attention particulière accordée aux relations interpersonnelles. L'espace de l'hôpital psychiatrique devient ainsi le lieu privilégié pour l'émergence des relations thérapeutiques. Cependant, les conditions actuelles au sein des hôpitaux psychiatriques, caractérisées par un manque de ressources, de temps et de personnel soignant, ne favorisent pas voire entravent cette attention nécessaire. Les conditions d'hospitalisation dans les services de psychiatrie en France ont régulièrement été dénoncées par le CGLPL (Contrôleur général des lieux de privation de liberté)¹. Le recours fréquent à la chambre d'isolement et à la contention physique demeure préoccupant. Depuis 2021, je collabore avec plusieurs unités psychiatriques, notamment l'EPS Ville-Evrard, l'UHSA Paul Guiraud et le GHU Paris. J'ai orchestré une trentaine d'ateliers participatifs, impliquant tant les patients que les soignants, qui explorent les ressentis sensoriels et émotionnels liés à l'espace, mettant l'accent sur l'écoute du corps dans une perspective de réconfort. Ces ateliers offrent l'opportunité d'interroger les différentes formes que peut revêtir la relation thérapeutique et d'expérimenter de nouvelles approches.

Selon le CGLPL, les chambres d'isolement « constituent une privation de liberté » et « leur effet dans le traitement de la maladie n'[a] jamais été démontré² ». Plusieurs décrets imposent une réglementation plus stricte de leur utilisation. La HAS (Haute Autorité de Santé)³ préconise la mise en place d'outils de prévention des actes de violence. L'un de ces outils est la création d'espaces d'apaisement⁴, à utiliser en amont des crises pour favoriser le retour au calme.

J'ai été sollicitée par deux unités de soin pour travailler à la création de leurs espaces d'apaisement. J'ai mené deux recherches-actions selon le principe de la participation active des usagers. Ma démarche s'inscrit dans le cadre du design social : il s'agit d'utiliser les méthodologies du design dans un milieu en crise pour imaginer et concevoir des alternatives. Je

me suis intéressée à l'esthétique de l'apaisement comme levier de transformation et de réparation du lien.

En amont de ma recherche, Lucile Carlier, psychiatre à l'établissement public de Ville-Evrard, avec qui je collabore sur la mise en place d'un espace dans l'unité fermée G02 d'Aubervilliers, m'a fait part des ressentis négatifs des patients lors du passage en isolement, ainsi que des difficultés des soignants en charge de cette tâche. L'expérience de l'isolement est souvent vécue de manière traumatique et entraîne des répercussions sur la relation de confiance entre le patient et le soignant. Le patient éprouve des difficultés à établir un lien de confiance avec l'équipe alors que ce lien est essentiel pour son rétablissement⁵. Il s'agit donc de travailler sur un design et une esthétique du lien.

Le design, par définition, intègre l'esthétique. La première définition du design provient de Sir Henry Cole dans le *Journal of Design and Manufacture 1849* : « Production industrielle associant harmonieusement la "fonction", la "décoration" et "l'intelligence de production"⁶ ». Le design est l'art de créer des objets associant le beau, l'utile et le faire (c'est-à-dire : la fabrication). En France, nous avons hésité, longtemps, entre les mots Design ou Esthétique industrielle pour définir cette nouvelle discipline, née à l'ère d'une révolution technique majeure avec la naissance de l'industrie et de la production en série.

L'esthétique comme discipline philosophique naît au XVIII^e siècle sous la plume du philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten dans son ouvrage *Aesthetica* (qui signifie en latin Esthétique). Celui-ci définit l'Esthétique comme « la science de la connaissance sensible ». Cette science propose de faire de la sensation une science objective alors que, par définition, la sensation est sujette à la « subjectivité culturelle et émotionnelle⁷ », bien différente de la raison qui prévaut habituellement pour la science. Elle survient dans un contexte particulier avec « La conquête de l'autonomie du sensible, cette invention d'un monde d'où le divin se retire sans cesse⁸ », et la naissance de l'humanisme. Précisons la situation qui précède cette révolution. Les découvertes scientifiques remettent radicalement en question l'ordre cosmique et divin qui a prévalu comme modèle théorique. Le monde au XVIII^e siècle semble soudain comme dénué de logique, la nature comme chaotique et dangereuse. Il revient désormais à l'homme de faire sens et lien. Il paraît comme seul capable de mettre de l'ordre dans un monde qui échappe brusquement à l'entendement. Ce bouleversement théorique entraîne la valorisation de l'expérience, du sensible et du subjectif. L'esthétique naît avec « l'émergence d'un univers laïc au sein duquel les êtres humains vont prétendre enfin se penser comme les auteurs, les créateurs de leur histoire mais aussi de leur culture... Le beau apparaît dans ces œuvres comme le propre de l'homme, mais la sensibilité est présentée comme ayant une structure

spécifique que le point de vue de Dieu ne saurait totalement relativiser⁹ ».

L'esthétique résulte d'une prise de conscience que l'homme sensible est capable d'accéder à la connaissance par l'expérience.

L'esthétique a suscité très tôt l'intérêt des psychiatres et psychanalystes tels que Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Mélanie Klein, Donald Woods Winnicott, Wilfred Ruprecht Bion, etc. Les émotions esthétiques semblent construire notre rapport au monde. Notre connaissance du monde découle principalement d'expériences sensorielles telles que le toucher, l'ouïe, le goût, l'odorat et le mouvement. Ces expériences se transforment en connaissances, nous permettant d'acquérir des capacités cognitives et intellectuelles nécessaires à notre individuation et à notre bien-être¹⁰.

On entend souvent dire dans le contexte psychiatrique d'un patient que son enveloppe psychique est fragile, voire fragmentée. Le concept d'enveloppe a été développé par Didier Anzieu dans l'ouvrage *Le Moi-peau*¹¹. Il est essentiel de construire une enveloppe protectrice, un « Moi-peau », pour établir des liens avec autrui et son environnement. Cette condition est vitale à notre bien-être. Le « Moi-peau » se constitue progressivement, dans notre relation à notre environnement et à nos parents. Si les conditions de développement affectif de l'enfant sont bonnes, il pourra créer aisément une enveloppe lui permettant d'avoir confiance en l'extérieur et d'interagir avec celui-ci. Cette sécurité se développe progressivement, accompagnée d'une individuation où l'enfant se différencie de sa mère. Cette différenciation découle d'une série d'expériences esthétiques, notamment.

Avant Didier Anzieu, Wilfred Ruprecht Bion conceptualise le développement de la pensée et de l'individuation avec le concept de la fonction Alpha¹². Selon Wilfred Ruprecht Bion, à la naissance, nous sommes confrontés à des expériences non compréhensibles et sans formes, appelées éléments Bêta. Par exemple, un nourrisson affamé ne localise pas la faim et ne comprend pas sa signification. Ces ressentis non



Atelier Ré-confort® : geste sonore, EPS Ville-Evrard, unité G02.
Photographie par Sophie Larger, 2022.

identifiés, les éléments Bêta, provoquent des angoisses. L'enfant n'a pas la capacité de penser, mais les adultes autour de lui reconnaissent ses besoins et les verbalisent. Progressivement, l'enfant prend conscience de ces besoins, transformant ainsi l'expérience en connaissance. La mère et l'entourage transforment ces éléments Bêta en éléments Alpha, permettant à l'enfant d'accéder à la pensée. Les éléments Alpha offrent un cadre de projection qui facilite l'accès à la symbolisation. Les patients hospitalisés en raison d'une fonction Alpha perturbée rencontrent des difficultés à comprendre et interpréter leurs sensations, expliquant ainsi leur incapacité à gérer leurs émotions, leur stress, et à établir des relations¹³.

Une fragilité de l'enveloppe psychique et/ou de la fonction Alpha pourraient-elles résulter d'expériences esthétiques négatives ? Les qualités esthétiques de notre environnement ne pourraient-elles pas être les premières conditions de notre bien-être et de notre capacité à habiter le monde ? Un des sujets majeurs du design est aussi la question du bien-être et de l'habitat.

Le designer tente de l'améliorer par la création sensible d'artefacts. Il nous semble pertinent d'imaginer que le design peut aider un patient à se reconstruire en proposant des expériences esthétiques de qualité à travers la création d'objets ou l'aménagement d'espaces.

La maladie mentale est une maladie de la relation, affectant la relation à soi, aux autres et à l'environnement¹⁴. Pour réparer ou maintenir la relation, il va falloir créer un espace de confiance permettant la consolidation d'une enveloppe psychique et la réparation de la fonction Alpha. Si la construction de notre première enveloppe et de notre fonction Alpha passe par des émotions esthétiques positives, rendues possibles par la contenance maternelle, il semble évident que notre travail doit proposer une contenance sensible, par le biais de l'esthétique, pour favoriser la mise en lien.

Nous avons tous fait l'expérience de l'hôpital, que ce soit en tant que patient ou visiteur, et gardons en mémoire l'esthétique et les émotions particulières que procurent ces espaces.

L'hôpital contemporain ne serait-il pas le lieu des émotions négatives ? En effet, comment se sentir rassuré et en confiance dans un lieu si froid et inhospitalier ? L'ambiance de l'hôpital est sinistre.

La question de l'inhospitalité¹⁵ des espaces hospitaliers devient un thème récurrent dans les recherches récentes¹⁶.

La psychiatrie phénoménologique¹⁷ dès les années 1920 s'est intéressée au concept d'ambiance et à son impact sur les patients. Selon Ludwig Binswanger, l'un des fondateurs de la psychiatrie phénoménologique, « il existe tout autour de nous une "physionomie du monde", des visages inscrits dans les lieux qui nous sourient ou nous font la grimace... L'espace vécu est un espace pathique qui se donne d'entrée de jeu comme attrayant ou repoussant, serein ou inquiétant¹⁸ ».

La prise en compte du concept d'ambiance semble donc une nécessité pour notre recherche. Le philosophe Brice Bégout la définit de la façon suivante : « Tout ce que nous pouvons sentir autour de nous, nous le sentons à partir d'un climat affectif. L'ambiance forme le dôme invisible sous lequel se déroulent toutes nos expériences¹⁹. » L'ambiance est vécue comme « une présence englobante » qui nous « submerge émotionnellement »²⁰. L'ambiance nous affecte.

Composée de matières synthétiques lisses, de murs blancs, de lumières blafardes, de mobilier aseptisé, l'architecture hospitalière s'impose. Au lieu de se mettre à la disposition de ses usagers, elle offre peu de possibilités pour circuler, disposer et composer avec elle. C'est un lieu que l'on subit, un lieu contraignant qui entrave les interactions²¹. Pour résister à l'envahissement d'une ambiance angoissante, la meilleure manière est de se replier sur soi, de ne surtout pas se laisser envahir par nos ressentis. Le milieu hospitalier provoque déjà chez le visiteur, et ce de façon assez récurrente, ce mécanisme de résistance. Comment ne pas imaginer chez le patient psychiatrique les conséquences de ce surplus d'angoisse dans un environnement tel, et son incapacité à y faire face. Ma recherche visera donc à explorer par le sensible de nouvelles qualités d'ambiance

pour le patient mais aussi pour le soignant. L'hôpital est un milieu partagé par des usagers dont il faut savoir prendre en compte les singularités et les contraintes.

Notre travail s'est fait en co-construction avec les usagers des unités psychiatriques. Cette participation m'a semblé indispensable pour concevoir un espace juste et pertinent, mais surtout une manière de créer un cadre de confiance, de ne pas imposer nos choix, en partant des expériences *in situ*, du milieu et des ressentis singuliers. Entre 2021 et 2023, j'ai donc expérimenté afin de tester, discuter, réfléchir, observer, analyser ensemble, pour ensuite passer à la conception d'une esthétique de l'apaisement et du réconfort.

À l'EPS Ville-Evrard, une première phase d'expérimentation de quatre ateliers s'est déroulée dans un petit salon bibliothèque, aménagé avec des teintes solaires et végétales, à partir de quelques scotchs de couleurs et des objets non standardisés apportés par mes soins. Pour la deuxième phase de dix ateliers, nous nous sommes installés dans une ancienne chambre fermée mise à notre disposition par l'institution. Les effets positifs sur la qualité de l'ambiance ressentie²² m'ont invitée à concevoir un petit aménagement en conservant des tonalités végétales, avec la mise en couleur de deux murs en vert et la pose d'un sol en parquet effet chêne. J'ai aussi opté pour trois pièces de mobilier modulables et une lampe à variation de couleur.

L'esthétique de l'apaisement passe par la qualité de l'ambiance qu'elle propose à ses usagers. Elle doit éviter de s'imposer pour offrir une certaine liberté d'expression. Ce concept d'Expression ou « Gestaltung²³ » a été décrit par le psychiatre et artiste Hans Prinzhorn en 1922. Selon lui, l'être humain préfère avant toute chose créer des formes indispensables à sa survie et caractéristiques de son essence. Cette pulsion est privilégiée par l'être humain sur toutes les autres et est constamment exercée. Lorsque nous mangeons, nous habillons, nous déplaçons, nous réalisons naturellement des arrangements, des formes. Cette dimension d'expression formelle est fondamentale et présente dans tous les actes de notre vie.

Si cette nécessité s'impose, il faut veiller à créer des espaces qui offrent des possibles (avec l'idée que plusieurs choix soient envisageables) et ouvrent des imaginaires (afin que l'utilisateur puisse choisir son propre imaginaire). Un espace hospitalier conçu avec une esthétique sensible capable de produire une ambiance agréable me semble être le lieu propice à l'émergence de nouvelles formes de relations thérapeutiques.

C'est dans cette optique que j'ai décidé de privilégier l'expression et l'expérience sensibles au cours de mes recherches et dans la conception des espaces Ré-confort®²⁴. La création est passée par la recherche de nouveaux artefacts loin des standards imposés habituellement par l'institution. Ces nouvelles formes ont permis de faire se rencontrer différemment patients et soignants dans un espace privilégié. Ce lieu est un environnement conçu pour se moduler, s'adapter et aussi s'augmenter par de nouvelles propositions résultant des échanges patients/soignants.

Dans le soin du monde, cultivant moins une culture de l'aménagement que du ménagement, l'architecture occupe une place singulière. Entre concept et conception, matérialisations de théories via le bâti, les établissements humains vivent d'une tension entre la norme et la forme. La norme tire du côté des contraintes de programmation qui s'imposent, extrêmement nombreuses, notamment concernant les enjeux sanitaires. La forme, de son côté, ouvre ce que la norme vient fermer, activant l'intention sensible qui les soutient, à savoir la visée de l'hospitalité. L'architecture hospitalière est travaillée et tend à rendre habitable cette tension, évitant l'excès de la norme invivable et le prestige de la forme inadaptée²⁵.

La sensorialité et la liberté de disposer figurent parmi les principaux fondements de mon esthétique de l'apaisement. Cette dernière, entendue comme un concept de design au service du soin, donne la possibilité de composer et

de réorganiser l'espace selon ses préférences. La possibilité qu'a l'utilisateur de s'exprimer est ainsi respectée, créant le cadre de confiance si important à la relation. Ce prérequis, qui devient une nécessité dans le contexte de l'hôpital psychiatrique, devrait être pris en compte dans l'ensemble des aménagements publics. Cette liberté offerte s'impose aujourd'hui pour faire face à une augmentation des contraintes et des normes dans les créations des espaces dont résulte une dégradation de la qualité des ambiances.

La prise en compte de l'expression et une attention à l'esthétique, c'est-à-dire aux formes, aux choix des matériaux, des couleurs, des lumières, et à leur organisation, sont les conditions nécessaires pour créer de nouvelles formes relationnelles aussi bien à l'hôpital que dans nos espaces de vie partagés. Les liens et synergies entre esthétique, design et psychanalyse, explorés dans le cadre de ma recherche en milieu psychiatrique, me semblent être des leviers de transformation pour repenser demain nos manières de cohabiter, bien au-delà du contexte spécifique de l'hôpital.

¹ « Suite à la ratification du protocole facultatif se rapportant à la Convention contre la torture et autres peines et traitement cruels, inhumains et dégradants adopté par l'Assemblée générale des Nations-Unies le 18 déc. 2002, le législateur français a institué, par la loi n°2007-1545 du 30 oct. 2007, un Contrôleur général des lieux de privation de liberté et lui a conféré le statut d'autorité administrative indépendante. » <https://www.cglpl.fr/missions-et-actions/autorite-independante/>.

² <https://www.cglpl.fr/2020/controle-du-juge-judiciaire-sur-les-mesures-disolement-et-de-contention-en-psychiatrie/>.

³ « Autorité publique indépendante à caractère scientifique, la Haute Autorité de Santé (HAS) vise à développer la qualité dans le champ sanitaire, social et médico-social, au bénéfice des personnes. » https://www.has-sante.fr/jcms/c_452559/fr/la-has-en-bref.

⁴ Au début de ma recherche, les espaces d'apaisement faisaient partie des recommandations de la HAS. Depuis 2022, un décret oblige chaque unité à se doter d'un espace d'apaisement.

⁵ Propos recueillis auprès de Lucile Carlier, psychiatre.



Atelier Ré-confort® : corps sensible, EPS Ville-Evrard, unité G02.
Photographie par Sophie Larger, 2022.

⁶ Alexandra Midal, *Design. Introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris, Pocket, « Agora », 2009.

⁷ Claude Sternis, « Esthétique, clinique et psychanalyse : un triptyque éthique », *Le Journal des psychologues* 333, Déc.2015/Janv.2016, p. 18-23.

⁸ Luc Ferry, *Le sens du Beau, aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1998, p. 32.

⁹ *Ibid*, p. 11.

¹⁰ Claude Sternis, « Esthétique, clinique et psychanalyse : un triptyque éthique », *op. cit.*

¹¹ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 2006.

¹² Bernard Golse, *Le développement affectif et intellectuel de l'enfant*, Paris, Masson, « Médecine et psychothérapie », 1992, p. 104-115

¹³ <https://symbiose.ensadlab.fr/claude-sternis-psychologue-clinicienne-et-psychanalyste/>

¹⁴ Lucile Carlier de la psychiatrie systémique au design social. – *Symbiose (ensadlab.fr)*

¹⁵ Béatrice Schaad, *(In)hospitalités hospitalières*, Chêne-Bourg, RMS éditions, 2023.

¹⁶ Voir à ce sujet la thèse de Carine Delanoë-Vieux, *Art et Design : instauration artistique, entre hostilité et hospitalité des lieux de soins et habilité du monde*, ACCRA, Université de Strasbourg, 2022.

¹⁷ Mireille Delbraccio, « Le corps dans la psychiatrie phénoménologique », *L'information psychiatrique* 85(3), 2009, p. 255-262. <https://doi.org/10.1684/ipe.2009.0458>.

¹⁸ Brice Bégout, *Concept d'ambiance, Le concept d'ambiance : essai d'éco-phénoménologie*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2022, p. 112.

¹⁹ *Id.*, p. 53

²⁰ *Id.*, p. 53

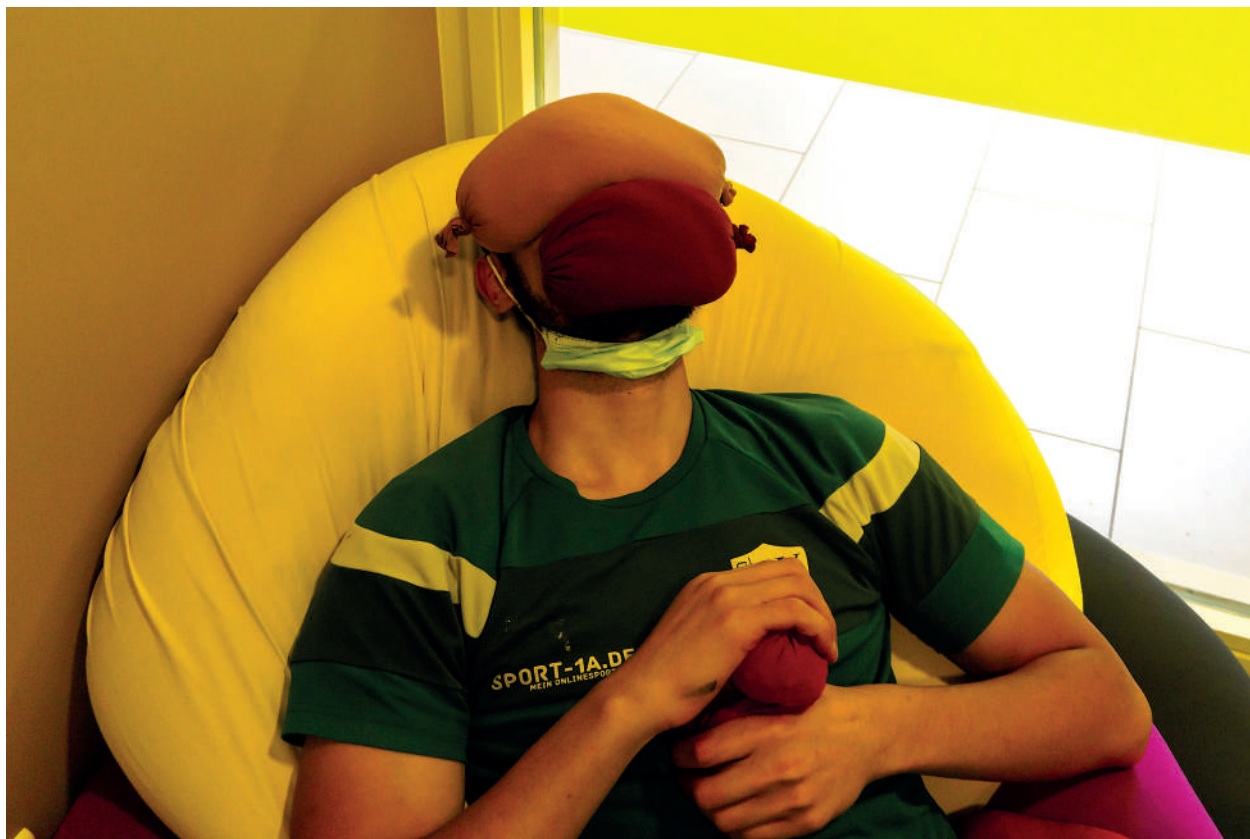
²¹ Jean-Philippe Pierron, « Ce que l'architecture fait au soin et inversement », *Rhizome* 84, 2023.

²² Des échanges lors de ces ateliers avec les patients et soignants ont permis de recueillir leurs points de vue.

²³ Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris, Gallimard, 1922.

²⁴ Description et visuels sur le site : <https://www.sophielarger.com/r%C3%A9-confort>

²⁵ Jean-Philippe Pierron, « Ce que l'architecture fait au soin et inversement », *op. cit.*



Atelier Ré-confort® design et apaisement, EPS Ville-Evrard, unité G02.
Photographie par Sophie Larger, 2021.

Observer le comportement à la croisée des sciences

Christophe Kihm

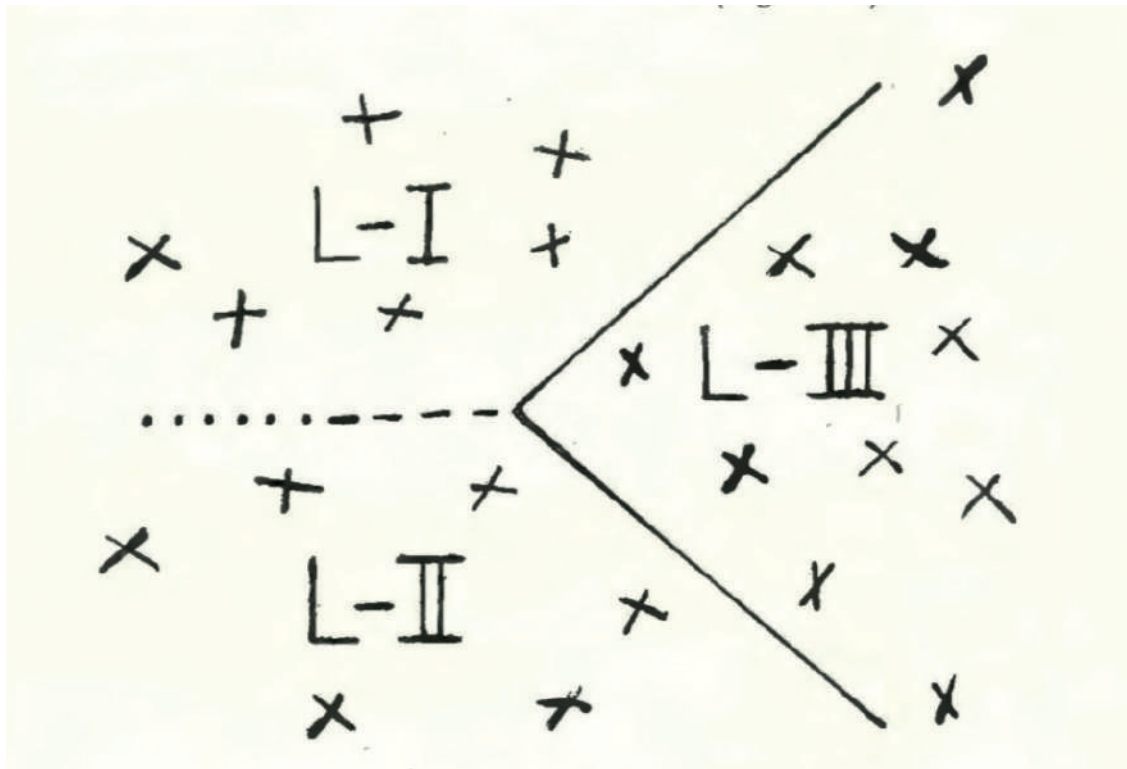
Dans le contexte de l'après Seconde Guerre mondiale se tiennent de nombreuses réunions internationales dans le domaine scientifique. Le concept de « comportement » (indifféremment « behaviour » ou « behavior »), dont l'étude s'applique autant aux animaux humains que non-humains, est discuté dans un nombre important d'entre elles où sont présents des psychobiologistes, des anthropologues, des sociologues, des psychiatres, des psychanalystes, des zoologues, des physiologistes ou encore des éthologues... Ce concept se précise aussi bien à partir d'hypothèses théoriques que d'études concrètes, dans la mise en débat de méthodes et de parti-pris d'analyse, dans le choix de lieux et de moyens pour l'observation amenés à varier entre les disciplines et parfois à l'intérieur d'elles. Nous nous proposons ici de pointer certains éléments qui bornent cette histoire sur une durée de dix années, de 1949 à 1958, liée à l'établissement de deux sciences de l'observation du comportement humain et non-humain : l'éthologie et la communication.

On peut distinguer, dans le contexte de l'après Seconde Guerre mondiale, deux catégories de plateformes scientifiques facilitant les échanges de savoirs à grande échelle : celles qui sont associées à l'institutionnalisation de sciences émergentes et celles qui reposent sur des rencontres pluridisciplinaires autour de problématiques mises en partage. Chacune d'entre elles participe de la reprise de collaborations scientifiques internationales en grande partie interrompues pendant la durée du conflit.

Comportement et pluridisciplinarité

En juillet 1949, William Homan Thorpe, entomologiste anglais qui s'est converti après-guerre à l'éthologie, organise un symposium international sur l'éthologie à Cambridge en Angleterre¹. Ce symposium est le fruit d'une collaboration entre l'Institute for the Study of Animal Behaviour² et la Society for Experimental Biology³. Cette réunion, à laquelle participent Niko Tinbergen⁴, Gerard Baerends (Pays-Bas), Konrad Lorenz (Autriche), James Gray, Edgar Adrian, John S. Kennedy, Hans Lissmann (Royaume-Uni), Otto Koehler (Allemagne), Paul Weiss et Karl Lashley (États-Unis), porte sur les « mécanismes physiologiques du comportement animal » (Physiological Mechanisms in Animal Behaviour). L'année suivante, Erich Von Holst convie quelques collègues et

leurs étudiants dans son laboratoire de Wilhelmshaven pendant dix jours⁵. Le premier symposium international d'éthologie (International Ethological Conference) se tient en 1952 en Westphalie, à Buldern, où Konrad Lorenz a été nommé par l'Institut Max Planck en 1950. Le deuxième symposium se tient à Oxford en 1953, réunissant environ 80 participants, avec Tinbergen pour secrétaire principal⁶. Les éthologues ne se contentent pas de se rencontrer entre eux. Leurs recherches connaissant un écho important après-guerre, ils sont aussi conviés à plusieurs conférences pluridisciplinaires internationales qui regroupent entre autres des psychiatres, des psychologues, des psychanalystes, des anthropologues et des zoologues, au sein desquelles la notion de comportement est impliquée sans être nécessairement mise en débat. À Genève, à partir de janvier 1953 et jusqu'en 1956, se tient annuellement à l'initiative de Donald Hardgreaves, directeur de l'Organisation mondiale de la santé (OMS), un congrès sur le développement psychobiologique de l'enfant⁷. On y retrouve Konrad Lorenz, qui sera aussi présent à New York entre septembre 1954 et octobre 1958, lors des conférences annuelles que consacre la Fondation Joshua Macy Jr. aux « Group Processes⁸ » (que nous appellerons Macy 2). Lorenz est aussi présent à Paris, en juin 1954, où se tient un colloque international sur l'instinct



Graphique produit par Gregory Bateson pour illustrer son argument sur le jeu lors de la seconde conférence du cycle « Group Processes » (1955) organisée à la Macy Foundation de New York. La zone « LI », qui signifie « Lorenz 1 », recouvre ce que Lorenz appelle un « déclencheur » (« signe extérieur et visible d'une humeur intérieure et réelle »). La zone « LII » s'applique à la simulation de ce signe (un enfant fait « comme s'il pleurait »). La zone LIII est celle où l'on distingue entre LI et LII, entre un signe volontaire et un signe involontaire : elle est celle à partir de laquelle peut se déployer le jeu. Gregory Bateson, « The Message "This is Play" », Bertram Schaffner, éd. *Group Processes. Transactions of the Second Conference* (9-12 octobre 1955, Princeton, N. J.), New York, Josiah Macy Jr. Foundation, 1956, p. 167.

(« L'instinct dans le comportement des animaux et de l'homme ») organisé par la Fondation Singer-Polignac⁹.

Pour cartographier le réseau au sein duquel les recherches en éthologie vont être impliquées lors de ces diverses rencontres, il faut remonter à 1942, date à laquelle se tient à New York une première conférence à la fondation Joshua Macy, consacrée à l'inhibition cérébrale (*Cerebral Inhibition*)¹⁰. La discipline n'y est pas représentée, mais y sont réunis des chercheuses et chercheurs qui assisteront par la suite à plusieurs des réunions scientifiques déjà citées, auxquelles cette conférence pourra même servir de modèle. Margaret Mead (anthropologue), Franck Fremont Smith (directeur médical de la fondation Macy et responsable des conférences)

et Howard Liddell (psychobiologiste) comptent parmi eux : ils participeront également au cycle des célèbres conférences Macy inauguré en 1946, qui se clôturera en 1953 (et que nous appellerons Macy 1) d'où émergera la cybernétique – les deux premiers furent membres de son groupe principal et le troisième fut invité lors de la troisième conférence. Mead et Fremont Smith assisteront à toutes les séances du groupe constitué à l'OMS, et Liddell à trois d'entre elles. On retrouve encore Mead, Fremont-Smith et Liddell lors du second cycle de conférences Macy consacré aux « Group Processes » à partir de 1954 (Macy 2).

Gregory Bateson fait aussi partie des chercheurs impliqués dans plusieurs de ces réunions (conférence Macy de 1942, cycles de conférences

Macy 1 et 2), tout comme le psychanalyste Erik Erikson (OMS, Macy 1 et 2), le psychologue comparatiste Theodore C. Schneirla (Macy 1 et 2, colloque sur l'instinct), le neurologue Marcel Monnier (OMS et colloque sur l'instinct), le neurobiologiste William Grey Walter (Macy 1, OMS), et le psychologue comparatiste Daniel S. Lehrman (Macy 2 et colloque sur l'instinct). On pourrait retracer, par une lecture précise des contributions des un-e-s et des autres de ces scientifiques, comment fut façonnée et modelée la notion de comportement au gré de différents échanges, discussions et débats, qui prirent effet au carrefour de la psychologie comparée, de la neurophysiologie, de l'éthologie, de la zoologie, de la sociologie ou encore de la psychiatrie et de la cybernétique, au courant des années 1940-1950. Il faudrait repartir de la communication présentée par le neurophysiologiste Arturo Rosenblueth en 1942, lors de la première conférence Macy, qui pose les prémisses de l'article qu'il cosignera avec Norbert Wiener et Julian Bigelow un an plus tard, intitulé « Behavior, Purpose and Teleology¹¹ », qui jette les bases de la cybernétique. Le texte de 1943 se donne deux objectifs : « Le premier est de définir l'étude comportementale des phénomènes naturels et de classer les comportements. Le second est de souligner l'importance du concept d'intention [*purpose*]¹². » Son argument est construit à partir de l'opposition de deux méthodes : la « méthode comportementale » et la « méthode fonctionnelle ». La seconde se concentre sur l'étude des « structures spécifiques » et de « l'organisation propre » d'un objet, alors que la première repose sur l'étude de la relation de l'objet et de l'environnement. La classification des comportements établie « à partir des variations d'énergie mises en jeu » repose sur la subdivision de « comportements actifs » et de « comportements passifs », avec rétroaction ou non, etc., répondant à la méthode comportementale et s'appliquant aux phénomènes naturels comme aux machines. On s'arrêterait sur la conférence de septembre 1946 organisée (sur suggestion de la Fondation) par Gregory Bateson parallèlement au premier cycle Macy, consacrée aux « Teological Mechanism in Society », qui marque les

développements immédiats des avancées de la cybernétique dans les sciences sociales – ce qui ne sera pas sans créer de tensions avec les représentants des sciences dures dans le groupe de recherche. On conclurait avec la cinquième et dernière conférence consacrée à l'étude des « Group Processes » d'octobre 1958 (Macy 2), et les discussions de Konrad Lorenz et d'Howard Liddell à propos du comportement des oies et des chèvres en situation de promiscuité, ou encore avec l'analyse du comportement en termes de systèmes de contrôle par le biologiste et cybernéticien Horst Mittelstaedt¹³.

La simple évocation de certaines interventions, d'articles publiés dans des actes de colloques ou de transcriptions de communications données lors de ces réunions permet de saisir la place centrale qu'y tiennent les études du comportement. Trois des communications du premier volet du cycle « Group Processes¹⁴ » qui eut lieu du 26 au 30 septembre 1954 à New York annoncent à elles seules un ambitieux programme pour ces études, réparti entre épistémologie, morphologie comparée et observation : « Psychology and Ethology as Supplementary Parts of a Science of Behavior », par Niko Tinbergen ; « Morphology of Behavior Patterns in Closely Allied Species », par Konrad Lorenz ; « The Perception of Animal Behavior », par Daniel S. Lehrman. Ces communications sont aussi l'occasion de discussions soutenues et parfois polémiques entre les éthologues européens Tinbergen et Lorenz et les psychologues comparatistes états-uniens Lehrman et Schneirla, portant notamment sur des questions de méthode¹⁵. Lors de la seconde conférence, en octobre 1955, Gregory Bateson fera une intervention sur le jeu intitulée « The Message "This is Play" », à partir d'observations de loutres qu'il a réalisées au zoo Fleishhacker de San Francisco, au sein de laquelle sera longuement discutée la notion de « Play Behavior » (comportement ludique) comme classe de comportement singulière¹⁶.

Les exemples retenus par Rosenblueth, Wiener et Bigelow dans leur article de 1943 appartiennent à la physiologie générale, à l'éthologie, et n'évoquent pas la psychologie comportementaliste¹⁷. Cependant la « méthode

comportementale », dans son opposition à « la méthode fonctionnelle », peut « se lire comme une rupture avec le béhaviorisme qui dominait l'ensemble de la psychologie depuis les écrits de John Watson du début des années 20, suivie notamment de l'approche positiviste de Skinner, dans les années 1930, centrée presque exclusivement sur la conception "stimulus-réponse"¹⁸ ». Indépendamment de l'influence exercée par la cybernétique, la mise en discussion du paradigme stimulus-réponse est un point récurrent des débats qui se succéderont autour de l'étude du comportement dans ces réunions. La sortie de ce paradigme est notamment un enjeu théorique pour l'éthologie, par exemple avec la notion de « déclencheur » chez Lorenz qui associe les « mouvements instinctifs » à l'interaction entre des facteurs internes, héréditaires, et externes, environnementaux. Cette sortie se fera, sous influence plus directe de la cybernétique, dans la théorie de la communication de Bateson, à travers notamment la remise en cause de la théorie de l'apprentissage par renforcement ou de la linéarité de la relation stimulus-réponse (S-R).

Dans les comptes rendus des rencontres du « Groupe d'étude sur le développement psychobiologique de l'enfant », qui eurent lieu à partir de janvier 1953 et jusqu'en 1956¹⁹ à l'OMS²⁰, trois grandes thématiques sont identifiées :

- l'évolution de la pensée abstraite,
- la relation entre les études éthologiques et les études de psychopathologie,
- l'apparition de la « finalité » (*purpose*) dans le comportement.

Il y est question, tout comme lors de la deuxième session des conférences Macy, de tracer des ponts entre les études des comportements non-humains et humains, notamment pendant la période de la petite enfance. À l'occasion de la première rencontre, « le comportement a été abordé par Lorenz, en particulier le comportement "instinctif" ou la réponse innée à des stimuli clés, par rapport au comportement

résultant du conditionnement et des réponses apprises²¹ ». L'intervention de Lorenz se conclut par une mise en parallèle des « stimuli supranormaux » chez les humains et les non-humains²². Lors de cette même réunion, le psychiatre et psychanalyste John Bowlby, qui connaît les travaux de Lorenz mais le rencontre pour la première fois à cette occasion²³, trace un autre parallèle entre humains et non-humains à partir de « la relation entre l'empreinte chez les animaux et le comportement obsessionnel et la fixation d'objets chez l'homme²⁴ », au fondement de sa théorie de l'attachement²⁵. Lors de la deuxième réunion, Liddell s'intéresse à cet autre « pan principal des études sur le comportement animal qui peut éclairer la psychopathologie humaine : les "névroses expérimentales", au sein desquelles différentes formes de conditionnement produisent chez les animaux des symptômes somatiques et sociaux comparables à ceux observés chez l'homme dans les névroses²⁶ ».

Dans les actes du colloque sur l'instinct qui se tint à Paris en 1954²⁷, on recense encore de nombreuses contributions ayant pour objet des comportements humains ou non-humains, parmi lesquelles certaines furent prononcées par des chercheurs ayant participé aux conférences Macy et/ou au groupe de recherche de l'OMS : « Interrelationships of the "Innate" and the "Acquired" in Instinctive Behavior » par Theodore Schneirla ; « On the Organization of Maternal Behavior and the Problem of Instinct », par Daniel S. Lehrman ; « Plays and Vacuum Activities » par Konrad Lorenz ; ou encore la contribution du physiologiste états-unien Robert Gesell, « A Neurobiological Analysis of the Innate Behavior of Man »²⁸.

Selon Margaret Mead, dont les propos sont rapportés dans le compte rendu de l'OMS, « la conférence de la Fondation Macy sur les "Group Processes" [...] est née des travaux du groupe d'étude de l'Organisation mondiale de la Santé et a non seulement mené à l'intégration de la recherche sur la thérapie de groupe, la psychologie de groupe, l'étude ethnologique et sociologique des institutions totales et les études anthropologiques de la transformation de la culture, mais également stimulé les travaux de Liddell et Blauvelt sur le

comportement maternel et néonatal²⁹ ». Outre la prudence que l'on doit observer vis-à-vis du caractère laudatif de ces propos tenus par l'institution sur elle-même, il est intéressant de constater la continuité entre ces différentes rencontres, vérifiable dans les interventions de chercheurs y ayant assisté. Lorenz, lors de sa communication de 1954 à la première conférence Macy consacrée aux « Group Processes », cite par exemple la communication de John Burdon Sanderson Haldane dans le colloque sur l'instinct à Paris³⁰, ainsi que les propos tenus par Jean Piaget « lors de la dernière réunion de l'OMS³¹ ». Lorenz fut aussi à l'origine de la rencontre, à l'OMS, entre John Bowlby et Robert Hinde, du département de zoologie de l'université de Cambridge³². On sait, par ailleurs, que de nombreux échanges épistolaires ont eu lieu à l'occasion de ces réunions et par la suite entre les différents chercheurs³³ : c'est le cas de Lorenz, de Bateson et de Mead, au-delà de différends théoriques pouvant les séparer (pour Bateson et Lorenz sur l'instinct en particulier)³⁴.

D'autres relations pourraient être soulignées. Lorenz affirme par exemple que « sous l'influence de Frank Fremont-Smith et John Bowlby », il a appliqué « la méthode de l'étude historique de cas » à ses travaux au point où cette dernière est « devenue l'un des principaux programmes à long terme de [son] département³⁵ ». Margaret Mead évoque, quant à elle, « la pertinence de l'approche de Grey Walter pour une grande variété de problèmes d'imagerie, de type de cognition et de tempérament³⁶ ».

Comportement et observation

La notion de comportement circule entre différentes disciplines, dans différents contextes et pour aborder différentes problématiques : comportements sociaux, de groupe, en raison de différents environnements ; comportement interactionnel et notion de signal ou de message qui lui est associé ; continuités entre animaux et humains dans les comportements instinctifs ; relations entre comportement et apprentissage ; classes de comportements ; dynamiques et régulations comportementales, etc. Toutes ces occurrences s'inscrivent sur

un socle biologique et naturaliste, même si, à partir de celui-ci, plusieurs lignes pourraient être tirées dont témoignent les différends entre psychologues comparatistes, éthologues, psychiatres et cybernéticiens. On peut cependant relever que la notion de comportement n'est pas alors sujette à débats. Elle se déplace entre différentes approches et différents savoirs sans se stabiliser, glisse par analogies entre différentes disciplines³⁷.

Anne-Marie Toniolo, dans son article « Le comportement : entre perception et action, un concept à réhabiliter³⁸ », retrace les grandes étapes de l'évolution du concept depuis la fin du XIX^e siècle et au cours du XX^e siècle. Rappelant son inscription au centre de la psychologie, de la biologie et de l'éthologie, ainsi que les fluctuations de sa définition au gré de ses déplacements, l'auteur souligne l'avènement du concept de comportement au sein des laboratoires de psychologie lorsqu'au terme de « mouvement » se substituent peu à peu ceux d'« activités, d'action et de conduites » : « Janet (1889) élabore une théorie des conduites selon laquelle il convient de substituer l'observation du comportement aux données introspectives de l'expérience consciente, dans la mesure où, dans les cas pathologiques, l'observé présente des phénomènes psychologiques différents de celui qui l'observe³⁹. » Cette importance accordée au donné observable dans les études comportementales est une constante, au point où le comportement a servi « comme unité de base de l'observation en psychologie⁴⁰ ». On peut encore associer à cette constante le désir de scientificité du behaviorisme revendiqué à travers une observation objective et la recherche d'un comportement détaché de la conscience⁴¹, qui répond à la conviction selon laquelle « il faut se résigner à n'aborder la conscience qu'indirectement, en inférant ses propriétés à partir d'observables⁴² ». Deux phénomènes vont modifier durablement l'approche du comportement dans le temps. Le développement interdisciplinaire de la cybernétique va engendrer des recherches qui, « plutôt que de continuer à focaliser leur attention sur l'action, [...] déplacent leur intérêt sur les processus en amont, ceux qui la gouvernent⁴³ ». Parallèlement, l'approche cognitiviste, plaçant

l'information au centre de ses préoccupations, focalisera son attention sur le fonctionnement du comportement, « son élaboration, sa mise en œuvre, son maintien, sa disparition, et non plus seulement les performances auxquelles il peut donner lieu⁴⁴ ». Mais ne nous y trompons pas, l'observation n'est pas éliminée de la démarche scientifique avec ces nouveaux apports : c'est plutôt le concept de comportement qui prend de nouvelles épaisseurs⁴⁵.

Comme le rappellent Sophia Gräfe et Cora Stuhmann : « l'éthologie trouve ses racines dans les années 1930 dans les pays germanophones [...] Elle a recours à une approche différente de l'étude comparative du comportement animal qui se caractérise par une méthode physiologique d'études non invasives, souvent basées sur l'observation de modèles comportementaux naturels qui ont été conçus comme façonnés par l'évolution⁴⁶. »

Lorsqu'elle émerge à un niveau international avec les écrits de Tinbergen et de Lorenz dès les années 1940, et avec la publication d'ouvrages largement diffusés au début des années 1950 aux États-Unis⁴⁷, l'éthologie s'intéresse aux processus phylogénétiques qui expliquent le comportement selon une perspective évolutionniste et naturaliste. Sur un plan méthodologique, l'éthologie se démarque des études expérimentales menées en laboratoire et promeut les études naturelles conduites sur le terrain. Sur un plan théorique, elle s'inscrit dans un double rejet, particulièrement marqué chez Konrad Lorenz, du vitalisme et du behaviorisme⁴⁸. Sur un plan pratique, les études éthologiques sont associées à la création de stations d'observation, à Altenberg en Autriche et à Buldern en Westphalie pour Lorenz et au Severn Wildfowl Trust en Angleterre pour Tinbergen.

De nombreuses interventions des éthologues européens programmées lors des rencontres internationales organisées après-guerre s'articulent autour du concept de « comportement instinctif⁴⁹ », sujet à de vifs débats notamment avec les psychologues comparatistes⁵⁰. Cette focalisation sur l'instinct s'explique par une volonté de revenir sur les racines évolutives du comportement naturel, et de l'associer chez

Lorenz à de nouveaux modes d'observation contrôlée : « Pour reconnaître ces modèles de comportement innés et instinctifs, il fallait, selon Lorenz, une connaissance intime et une observation minutieuse des animaux en question. C'est pourquoi Lorenz a rapproché l'éthologie des pratiques d'élevage et d'observation des animaux, qu'il a retenues comme exemples de la méthode éthologique⁵¹. »

Filmer

Si les débats entre éthologues, zoologues et psychologues comparatistes portent, dans les années 1950, sur les mécanismes qui gouvernent ou déclenchent des comportements instinctifs ou innés, et si différents modèles explicatifs et interprétatifs s'opposent pour comprendre les comportements (stimulus-réponse pour le behaviorisme versus causalité-circularité et feedback pour la cybernétique), ces débats ne remettent pas en question la nécessaire solidarité de l'observation directe et du comportement naturel (cela même chez les anthropologues et les psychiatres).

On ne peut donc défaire les études des comportements humains ou non-humains, les objets qu'elles examinent et les théories qu'elles portent, des pratiques et des techniques scientifiques d'observation qu'elles mobilisent et des lieux où elles s'actualisent. Cette interdépendance autorise même à formuler une hypothèse de travail : en partant des lieux, des pratiques, des techniques et des méthodes d'observation, soit à partir des éléments qui conditionnent la compréhension du comportement, il est possible de requalifier les zones grises de sa définition.

Comme le remarquent Sophia Gräfe et Cora Stuhmann, « l'éthologie est également liée au développement de certains médias visuels, tels que la chronophotographie et le film en boucle, et aux formes de perception correspondantes, telles que la reconnaissance des formes ou l'analyse visuelle comparative⁵² ». C'est donc également par un renouvellement des lieux de l'observation, dans une relation entre le terrain et le film que se sont développées des études et des théories du comportement à partir des années 1940⁵³. Gräfe et Stuhmann rappellent encore que Lorenz « s'est référé à Étienne-Jules

Marey (1830-1904) dans son exploration du mouvement⁵⁴ », et qu'« en plus de constituer son propre ensemble de photos et de films à partir de 1935, il encouragea l'institutionnalisation d'une collection internationale de films pour les études éthologiques comparatives, *l'Encyclopaedia Cinematographica* (1952-1992) à l'Institut du film scientifique (IWF) à Göttingen⁵⁵. [...] Son département technique encouragea le développement de nouvelles technologies pour l'enregistrement et l'analyse des films scientifiques⁵⁶. Parallèlement, Erich von Holst (1908-1962) mit au point un appareil de projection qui permettait de passer en boucle de courtes bandes de film pour un visionnage répété et comparatif⁵⁷ ». Les interventions de Lorenz et de Tinbergen lors de la première session des conférences Macy consacrées aux « Group Processes » font référence à certains de leurs films, également visionnés par d'autres participants⁵⁸.

Un parallèle est à relever entre, d'un côté, les éthologues européens et leur recours systématique aux images et aux films pour étudier des comportements d'animaux (notamment Tinbergen et Lorenz), et de l'autre le développement de l'anthropologie visuelle aux États-Unis. Margaret Mead et Gregory Bateson mirent eux aussi en œuvre une observation de terrain marquée par le recours intensif au film et aux images photographiques dans leur étude publiée en 1942 sous le titre de *Balinese Character*⁵⁹. À cette occasion, Bateson et Mead produiront vingt-cinq mille clichés photographiques et plus de 6500 mètres de pellicule 16 mm afin d'analyser l'*ethos* d'une population en observant entre autres les postures de corps et la gestuelle des habitants du village de Bajoeng Gedé dans différentes activités et interactions de la vie courante⁶⁰. Gregory Bateson continuera à développer ces pratiques de tournage lorsqu'il collaborera avec le psychiatre Jürgen Ruesch et le cinéaste et poète Weldon Kees à Berkeley, dès 1951⁶¹, puis lorsqu'il mènera par la suite des recherches au Veterans Administration Hospital de Palo Alto avec Don D. Jackson, Jay Haley et John Weakland. Lors de la seconde conférence Macy du cycle consacré aux « Group Processes » en 1955, pour appuyer son intervention sur le jeu (« The

Message "This is Play" »), Bateson montre un film qu'il réalisa avec Weldon Keys, « The Nature of Play – Part 1 : River Otters », tourné au zoo Fleishhacker de San Francisco entre 1952 et 1954. Un autre de ses films, réalisé en 1956 avec David M. Myers et connu sous le nom de « Doris film », qui regroupe des entretiens conduits par Bateson au domicile d'une famille dans le cadre de travaux sur la schizophrénie, servira de base au développement d'un projet de recherche intitulé *The Natural History of an Interview*, mené entre 1955 et 1971. Ce projet regroupera des psychiatres, des linguistes, des kinésistes et des anthropologues autour de l'étude de la communication interpersonnelle à partir de la microanalyse de séquences filmées⁶².

Pour les anthropologues, les psychiatres et les éthologues, le film n'est pas qu'un moyen, il participe d'une méthode qui, pour l'étude des comportements humains et non humains, permet d'associer l'extraction d'unités ou patterns comportementaux au découpage de séquences de mouvements corporels, et autorise leur inventaire et leur comparaison grâce au montage⁶³. Cette méthode ouvre l'observation, et donc l'analyse, à d'autres échelles à la fois de temps (usage du ralenti) et d'espace (agrandissement et analyse micro). Gregory Bateson, dans le cadre de ses études de la communication, la nommera « méthode de l'histoire naturelle⁶⁴ ».

Les liens entre comportement et observation, film et méthodologie d'analyse, permettent de saisir combien, à l'occasion des rencontres interdisciplinaires qui eurent lieu entre 1949 et 1958, ont été mis en discussion et en partage des concepts, des théories et des méthodes, mais aussi des manières de voir. Une étude précise de ces modalités de l'observation reste à faire à partir des films réalisés par les éthologues, les anthropologues et les psychiatres, afin de saisir comment de nouvelles pratiques d'observation se sont alors précisées entre les disciplines, et les usages analytiques et théoriques qui ont été les leurs.

¹ Après la fin de la guerre, Thorpe entame une correspondance avec Tinbergen et accepte l'invitation de ce dernier à devenir rédacteur en chef de sa nouvelle revue de recherche en éthologie, *Behaviour*. C'est également en relation, entre autres, avec Tinbergen que Thorpe organise ce symposium de 1949. Voir à ce propos Hans Kruuk, *Niko's Nature. The Life of Niko Tinbergen and his Science of Animal Behaviour*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 147-148. Les recherches de Konrad Lorenz et de Niko Tinbergen étaient alors centrales dans les développements de l'éthologie. Lorenz avait inscrit le terme éthologie au cœur de son programme de recherche dès le début des années 1930 (voir Konrad Lorenz, « Beiträge zur Ethologie Sozialer Corviden », *Journal für Ornithologie* 79(1), 1931, p. 67-127). Sur ce point, on pourra consulter l'article de Sophia Gräfe et Cora Stuhmann, « Histories of Ethology : Methods, Sites, and Dynamics of an Unbound Discipline », *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 45(1-2), 2022, p. 10-29.

² L'association, toujours active, fut fondée en 1939. Elle donna lieu à la création, en 1953, d'une revue annuelle, le *British Journal of Animal Behaviour*, dont le premier exemplaire sous la direction d'Alastair N. Worden et B. A. Cross (Baillière, Tindall & Cox, Ltd. Londres, 1953) comportait un éditorial de William. H. Thorpe. Renommée en 1958 *Animal Behaviour*, la revue est toujours une référence dans le domaine de l'éthologie scientifique.

³ Société savante fondée au Birbeck College de Londres en 1923.

⁴ Niko Tinbergen présente lors de cette réunion une contribution sur l'organisation hiérarchique du comportement instinctif, dont les éléments seront repris ultérieurement, au chapitre 5 de son ouvrage *The Study of Instinct* (Oxford, Oxford University Press, 1951), dont l'influence sera majeure sur la théorie de l'instinct. Voir Hans Kruuk, *Niko's Nature. The Life of Niko Tinbergen and his Science of Animal Behaviour*, *op. cit.*

⁵ William H. Thorpe, *The Origins and Rise of Ethology. The Science of the Natural Behaviour of Animals*, Londres, Heinemann/Praeger, 1979.

⁶ Donald A. Dewsbury, « A Brief History of Animal Behavior in North America », *Perspectives in Ethology* 8, 1989, p. 85-222. Daniel S. Lehrman mentionne sa participation à cette réunion lors de la discussion qui suit l'intervention de Niko Tinbergen à la première conférence du cycle « Group Processes » : voir *Group Processes. Transactions of the First Conference, September 1954*, Bertram Schaffner (dir.), New York, Columbia University / Josiah Macy, Jr. Foundation, 1955, p. 113.

⁷ « Study Group on Psychobiology of the Child. » Ces réunions n'ont pas donné lieu à une publication. Le

psychologue Jean Piaget et le biologiste Julian Huxley faisaient partie de ce groupe d'étude.

⁸ Ces conférences ont toutes été transcrites par Bertram Schaffner et publiées sous l'intitulé *Group Processes*, M. D. New York, Josiah Macy, Jr. Foundation, entre 1954 et 1960.

⁹ Les actes du colloque ont été publiés sous le titre *L'instinct dans le comportement des animaux et de l'homme*, Paris, Masson, 1956.

¹⁰ Cette réunion, organisée par Frank Fremont-Smith et Lawrence K. Frank se tint à New York du 13 au 15 mai et avait pour thèmes l'hypnotisme et les réflexes conditionnés.

¹¹ Arturo Rosenblueth, Norbert Wiener et Julian Bigelow, « Behavior, Purpose and Teleology », *Philosophy of Science* 10, 1943, p. 18-24. En traduction française, « Comportement, intention et téléologie », *Les Études Philosophiques* 2, 1961, p. 147.

¹² *Id.*, p. 18.

¹³ Voir *Transactions of the Fifth Conference, October 1958*, Bertram Schaffner (dir.), M.D. New York, Josiah Macy, Jr. Foundation, 1960.

¹⁴ *Group Processes. Transactions of the First Conference, September 1954*, *op. cit.*

¹⁵ Voir Daniel S. Lehrman, « A critique of Konrad Lorenz's Theory of Instinctive Behavior », *Quarterly Review of Biology* 29, 1953, p. 337-363.

¹⁶ L'article de Gregory Bateson « A theory of Play in Fantasy », *American Psychiatric Association. Psychiatric Research Reports*, II, 1955, fait écho à cette communication.

¹⁷ Voir Ronan Le Roux, « À propos de la filiation entre cybernétique et sciences cognitives. Une analyse critique de *Aux origines des sciences cognitives* de J.-P. Dupuy (1994) », dans *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie* 22(1), 2015, p. 82-83.

¹⁸ Jérôme Ségal, « Du comportement des avions ennemis aux modélisations de la connaissance : la notion scientifique et technique d'information », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive* 39(2), 2004, « Des lois de la pensée aux constructivismes », p. 68.

¹⁹ Les quatre rencontres eurent lieu respectivement en janvier 1953, janvier 1954, février 1955 et septembre 1956.

²⁰ Ces rencontres sont résumées dans le « Report on the Meetings of the Study Group of the Psychological Development of the Child », World Health Organization, Executive Board, Twenty-third Session, Provisional Agenda Item 2.12, EB23/41, 12 décembre 1958.

²¹ *Id.*, p. 4.

²² « Le vice dans le comportement humain ne consiste en rien d'autre qu'en la recherche de stimuli supranormaux », *Id.*, p. 9.

²³ Jean-Luc Renck et Véronique Servais, *L'Éthologie. Histoire naturelle du comportement*, Paris, Seuil, 2002, p. 291.

²⁴ « Report on the Meetings of the Study Group on the Psychological Development of The Child », *op. cit.*, p. 9.

²⁵ Cette théorie sera ultérieurement développée dans trois volumes regroupés sous le titre générique *Attachment and Loss* publiés entre 1969 et 1980 (en traduction française aux éditions du Seuil, sous le titre *Attachement et séparation*, 1978, 1980, 1984). Voir à ce propos l'article de Romain Dugravier et Anne-Sophie Barbey-Mintz, « Origines et concepts de la théorie de l'attachement », *Enfances & Psy* 66, 2015/2, p. 14-22.

²⁶ « Report on the Meetings of the Study Group on the Psychological Development of The Child », *op. cit.*, p. 9.

²⁷ Colloque International sur l'Instinct, Fondation Singer-Polignac, Paris, juin 1954.

²⁸ Communications et discussions reproduites dans les actes du colloque *L'Instinct dans le comportement des animaux et de l'homme*, *op. cit.*

²⁹ « Report on the Meetings of the Study Group on the Psychological Development of The Child », *op. cit.*, p. 13.

³⁰ « Les aspects physico-chimiques de l'instinct », mentionné par Konrad Lorenz dans « Morphology and Behaviour Patterns in Closely Allied Species », in *Group Processes. Transactions of the First Conference, September 1954*, *op. cit.*, p. 182.

³¹ *Id.*, p. 173.

³² « Report on the Meetings of the Study Group on the Psychological Development of The Child », *op. cit.*, p. 13.

³³ *Id.*, p. 11.

³⁴ Voir l'entretien entre Margaret Mead et Gregory Bateson, « For God's Sake, Margaret », *CoEvolutionary Quarterly* 10(21), juin 1976, p. 32-44.

³⁵ « Report on the Meetings of the Study Group on the Psychological Development of The Child », *op. cit.*, p. 11.

³⁶ *Id.* William Grey Walter, neurophysiologiste, était alors rattaché au Burden Neurological Institute de Bristol, qui travailla à partir de 1947 à des dispositifs électroniques autonomes connus sous le nom de *Bristol's Robot Turtoises* (Tortues-robots).

³⁷ C'est d'ailleurs un point de méthode revendiqué par Rosenblueth, Wiener et Bigelow dans leur article de 1943.

³⁸ Anne-Marie Toniolo, « Le comportement : entre perception et action, un concept à réhabiliter », *L'Année psychologique* 1(109), 2009, p. 155-193.

³⁹ *Id.*, p. 159.

⁴⁰ Jacques Van Rillaer, *Psychologie de la vie quotidienne*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 93. La psychologie

étant, selon l'auteur, définie depuis les années 1910 comme « la science du comportement ».

⁴¹ John B. Watson, *Psychology from the Standpoint of a Behaviorist*, Philadelphie et Londres, J. B. Lippincott Company, 1919.

⁴² Anne-Marie Toniolo, « Le comportement : entre perception et action, un concept à réhabiliter », *op. cit.*, p. 160.

⁴³ *Id.*, p. 162.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ Comme le rappelle Jacques Van Rillaer, « Le terme "comportement" est utilisé par les psychologues de deux façons différentes. Pris au sens étroit, il désigne une action manifeste, directement observable, qui se distingue des phénomènes psychiques "internes" (les cognitions et les affects). Dans son acception large, il désigne toute activité signifiante, directement ou indirectement observable, et il présente trois dimensions : une composante cognitive (perception, souvenir, réflexion, etc.), affective (plaisir, souffrance, indifférence) et motrice (action, expression corporelle) », dans *Psychologie de la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁶ Sophia Gräfe et Cora Stuhmann, « Histories of Ethology : Methods, Sites, and Dynamics of an Unbound Discipline », *op. cit.*, p. 12. On trouve déjà le terme « éthologie » dans le titre d'une conférence d'Oskar Heinroth, « Beiträge zur Biologie, namentlich Ethologie und Psychologie der Anatiden », donnée lors du 5^e Congrès international de la Société allemande d'ornithologie en 1910.

⁴⁷ Nikolaas Tinbergen, *The Study of Instinct*, Oxford, Oxford University Press, 1951 ; Konrad Lorenz, *Kings Salomons Ring*, Londres, Methuen, 1952, New York, Crowell, 1952 [1949].

⁴⁸ Voir Marion Thomas, « Entre laboratoire et terrain : les recherches sur le comportement animal au début du XXe siècle », dans Florence Burgat (dir.), *Penser le comportement animal. Contribution à une critique du réductionnisme*, Versailles, Quae, 2010, p. 281-303.

⁴⁹ En 1957, un recueil de textes traduits et regroupés par Claire H. Schiller, intitulé *Instinctive Behavior. The Development of a Modern Concept* (International Universities Press, New York, 1957), regroupe des textes d'éthologues européens sur le sujet, de Von Uexküll (1934) à Lorenz (1952).

⁵⁰ Voir Daniel S. Lehrman, « A critique of Konrad Lorenz's Theory of Instinctive Behavior », *op. cit.*

⁵¹ Sophia Gräfe et Cora Stuhmann, « Histories of Ethology : Methods, Sites, and Dynamics of an Unbound Discipline », *op. cit.*, p. 13-14.

⁵² *Id.*, p. 11.

⁵³ Voir Sean Nixon, « Watching birds : Observation, Photography and the "Ethological Eye" », *The*

British Journal for the History of Science, 2023, p. 1-19.

⁵⁴ *Id.*, voir Konrad Lorenz, « Beobachtetes über das Fliegen der Vögel und über die Beziehungen der Flügel und Steuerform zur Art des Fluges », *Journal für Ornithologie* 81(1), 1933, p. 163.

⁵⁵ Gotthard Wolf, *Der Wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica*, Munich, Barth, 1967. Voir aussi Juliane Scholz, « Duplicating Nature and Elements of Subjectivity in The Ethology of the Greylag Goose », *Isis* 112(2), Juin 2021, p. 329.

⁵⁶ Joachim Rieck, *Technik der wissenschaftlichen Kinetographie*, Munich, Barth, 1968.

⁵⁷ Sophia Gräfe, Cora Stuhmann, « Histories of Ethology : Methods, Sites, and Dynamics of an Unbound Discipline », *op. cit.*, p. 11.

⁵⁸ Konrad Lorenz, « Morphology and Behavior Patterns in Closely Allied Species », *op. cit.*, p. 168-220 ; Niko Tinbergen, « Psychology and Ethology as Supplementary Parts of a Science of Behaviour », *op. cit.*, p. 75-167.

⁵⁹ Gregory Bateson et Margaret Mead, *Balinese Character. A Photographic Analysis*, New York, New York Academy of Sciences, 1942.

⁶⁰ Voir à ce propos Rémy Campos, « Décrire sans théorie : une relecture de *Balinese Character. A Photographic Analysis* de Gregory Bateson et Margaret Mead », in Christophe Kihm (dir.), *Une bonne description*, Montreuil, B42, 2024, p. 13-72.

⁶¹ À l'exemple de *Communication and Interaction in Three Families*, réalisé par Gregory Bateson et Weldon Kees en 1951 dans le cadre de l'étude de la communication non verbale menée avec Jürgen Ruesch à la Langley Porter Clinic de San Francisco.

⁶² Voir à ce propos Christophe Kihm, « *The Natural History of an Interview* : de la cohérence et du conflit des descriptions », in *Une bonne description*, *op. cit.*, p. 143-214. Ces analyses à l'échelle micro effectuées à partir d'enregistrements audiovisuels donneront ensuite lieu à la création d'un studio et à l'acquisition d'un matériel de tournage et de projection *ad hoc* permettant l'usage de ralenti et de double projection à l'Eastern Pennsylvania Psychiatric Institute, lorsque ces recherches se poursuivront avec Ray L. Birdwhistell. Voir Ray L. Birdwhistell, « Still Photographs, Interviews, and Filming », *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, University of Pennsylvania Press, 1970, p. 147-155 (traduit en français dans *Une bonne description*, *op. cit.*, p. 91-100).

⁶³ « J'ai réalisé des films sur les mouvements de parade nuptiale du canard colvert *Anas platyrhynchos* L., qui exposent les différents schémas moteurs, le mouvement initial de la tête, le sifflement rauque, le mouvement tête haute-queue haute, etc. J'ai également

réalisé deux autres films contenant le même matériel agencé de deux manières différentes. Dans le premier, un certain nombre d'espèces, le canard pilet (*pintail*), le canard de Bahama, etc., ont été examinés de la même manière, ce qui a permis de dresser un inventaire aussi complet que possible des mouvements de parade nuptiale de chaque espèce. Dans le second film, les mêmes plans ont été organisés selon un point de vue différent : tous les mouvements comparables des différentes espèces ont été rassemblés afin de permettre une comparaison immédiate. Ce film montrait tous les mouvements initiaux de la tête de toutes les espèces, l'une après l'autre, puis tous les sifflements rauques et ainsi de suite. » Konrad Lorenz, « Morphology and Behavior Patterns in Closely Allied Species », *op. cit.*, p. 216.

⁶⁴ Voir à ce propos Christophe Kihm, « *The Natural History of an Interview*. De la cohérence et du conflit des descriptions », *op. cit.*

L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (2)

Paul Valéry et Stephen Crane — Retombées et possibles d'une traduction inachevée I Robert Pickering

Un rafraîchissement de notre « manière de voir » l'écrit est convoqué tôt dans l'Œuvre (la réflexion et l'écriture, publiées ou non, des années 1890), où l'on constate un épanouissement singulier autour d'un incident apparemment mineur : la lecture par Valéry du roman de Stephen Crane, The Red Badge of Courage (New York, 1895). Invité (avec Francis Vielé-Griffin) par l'éditeur William Heinemann à traduire le livre, Valéry ne s'est pas aventuré au-delà des trois premières pages. Mais des notes fournies dans l'un des cahiers de l'époque montrent clairement que le roman a été lu, et interrogé, dans sa totalité. Elles témoignent de la plénitude de résonance que les idées de Crane ont pu susciter. Nous assistons à une éclosion remarquable de multiples circuits et réseaux d'idées, dont The Red Badge est le ressourcement. Ces « creusets » de la pensée tracent des parcours complexes – inscrits soit en renvois à des domaines d'investigation déjà en cours (Léonard de Vinci, Teste, « Le Yalou »), soit en projections de nombreux travaux à venir – qu'il s'agisse de publication (La Conquête allemande) ou d'ébauches restées à l'état de « projets », parfois explicités. Loin de considérer la maigre moisson de documents pertinents à ce contexte comme une aventure fortuite, d'ailleurs avortée, dans les écrits des années 1890, il serait loisible de sonder les ramifications multiples engendrées par le roman de Crane. Aussi celui-ci s'arroge-t-il le statut de matrice essentielle qui donne sens au corpus entier de cette époque. En réduisant ces nombreux réseaux, tout en entrecroisements et enchevêtrements, à une évaluation des seuls feuillets traduits, l'on dénaturerait et altérerait leur véritable importance de « plaque tournante ». Approche comprenant des recherches qui s'étendent très au-delà de leur point de départ – problématique complexe (et « implexe ») faite de tours, retours et détours, irriguée par des enchevêtrements, des interconnexions, des approximations et hésitations en tout genre qui interviennent dans la coulée de la pensée et de sa mise en écriture. Le foisonnement non-linéaire qui en est le corollaire invite à mettre à jour d'autres découpages, traitant notamment de la période entre la mort de Mallarmé et les transformations conséquentes intervenues dans l'écriture de la pensée vers la fin des années 1910. Renouveler la « manière de voir » l'orientation globale du corpus, quel qu'en soit le contexte, réévaluer aussi les modifications de registre, de rythme et de support de l'écriture : ces nombreuses pistes d'investigation se doivent de suivre le tracé de réseaux et la mise en place de « nœuds » de la pensée. Nous avons affaire de proche en proche à l'éclosion de démarches faites de ramifications et de tangentes, d'échos et de résonances qui offrent un très riche éventail en attente d'éclaircissement.

Avertissement au lecteur.

À propos de la différence entre *Cahiers* et *Cahiers*, l'auteur adhère ici à la distinction souhaitée par Michel Minard dans ses collections Valéry. Le premier (ital.) désigne l'ensemble publié des cahiers, dont il y a plusieurs (la précieuse édition CNRS en fac-similé ; l'édition « Pléiade » Gallimard, en deux tomes, établie par Judith Robinson-Valéry – un « choix de textes », ne représentant qu'à peu près 1/10e du corpus ; le format « Livre de Poche » (Gallimard) des classements « Ego Scriptor » et « Petits Poèmes Abstracts » (classés effectués par Valéry), établi par Judith Robinson-Valéry – sans compter les traductions – anglaise, allemande, italienne, japonaise... Le deuxième (romain) désigne l'ensemble manuscrit des cahiers – la masse totale des documents manuscrits.

Dans le vaste chantier de réflexions, de projets et de publications mis en œuvre par Paul Valéry au cours des années 1890 vient s'inscrire de manière fortuite un élément curieux qui attire le regard. Il s'agit d'une possibilité de co-translation par Valéry et son ami d'origine américaine, Francis Vielé-Griffin, lui-même poète de renom, du roman de Stephen Crane *The Red Badge of Courage – An Episode of the American Civil War*¹ (1895). L'organisation de cette collaboration est assez substantiellement esquissée, même si le projet ne se réalisera pas. Pour ce qui est de la contribution de Valéry, la portée du travail est ambitieuse, brassant une triple intention : « article », « traduction » et « préface ». Peu à peu une charpente triangulaire d'approche prend forme ; elle deviendra un creuset d'énergies créatrices, qui laisse découvrir un parcours fort complexe d'options envisageables vis-à-vis du travail à accomplir.

Le traitement et le « genre » du travail envisagé peuvent rester indécis au tout début. Il n'empêche qu'au fil de la mise en chantier ces trois possibilités, sujettes à des variations d'intensité, se mettent en place au centre d'une convergence de nombreux éléments : des allusions épistolaires, des suggestions, des propositions, des interférences multiples provenant des cahiers, et même des notes de travail à faire, ainsi qu'un début de traduction effectivement réalisé². Vu ce bouillonnement de possibles, tout en interfaces, tangentes, entrecroisements et « possibilités combinatoires multiples³ », comment interpréter le statut et l'interaction de ces composantes ? De quelle manière la situation et le statut de chacune peuvent-ils être circonscrits ?

Vu la richesse d'échos dans les textes qui se rattachent au petit nombre de feuillets manuscrits directement consacrés à la traduction elle-même, l'on aurait tort de n'y voir qu'une « valse-hésitation » dans laquelle Valéry ne se sent pas investi. La spécificité mais aussi la porosité des ramifications de ces trois chantiers mettront progressivement en place une trame d'orientations entremêlées, non réductibles au seul roman de Crane. Cette aire de possibles ne reste pas rigide cloisonnée ; tout se

passé comme si Valéry gardait ouvert l'accès à des réflexions qui restent latentes dans son approche du texte ciblé. *The Red Badge* n'a de cesse de soulever de multiples enjeux ; ceux-ci débordent régulièrement les paramètres de tel traitement envisagé, la pensée se développant dans une aire de créativité potentielle tout à fait particulière. L'écriture suit un chemin jalonné par des entrecroisements, des parallélismes et des écarts : peu à peu se dessinent les contours d'une nébuleuse complexe d'idées, faite d'énergies créatrices qui n'attendent qu'à se déployer.

C'est dire que les paramètres usuels entourant la « traduction » – de « mouvement vers », de « transfert » ou de « passage » à un point donné – relèvent moins dans ce cas des exigences « mot-à-mot » d'une langue ciblée que du *surgissement d'idées* qui est actionné lors de la lecture du texte d'origine. Certains points de relief émergent de ce « ferment⁴ » de possibles qui informe le rapport Crane-Valéry et jalonnent la réflexion valéryenne par la création de divers « foyers » de recherches en cours. Nous verrons que l'ampleur interprétative de ces foyers provient d'une matrice singulière, paradoxale, qui n'est autre que la traduction du roman lui-même, entamée mais loin d'avoir été conduite à bonne fin. On assiste à la mise en place d'une plaque tournante, créée par Valéry, de thèmes, de concepts et de bribes de réflexion qui tisseront un canevas génétique d'une richesse extraordinaire.

Situation de la traduction dans les grands courants de la créativité valéryenne (années 1890) :

Au début des années 1890, plusieurs foyers riches de virtualités créatrices prennent forme. Les manuscrits réunis sous l'intitulé de « Pré-Cahier » (CI, 353-397), ensemble de « feuilles volantes parallèles ou antérieures à l'entreprise des cahiers » (CI, 481, la note 1 à la p. 353), en constituent l'un des tremplins les plus prometteurs. Une démarche méthodique se met déjà en place : le cahier « Self-Book » énonce pour la première fois l'importance de

fonder toute démarche, intellectuelle ou autre, sur le préalable de « Faire comme si on savait » (C, I, 84/CI, 168). L'infinitif a valeur ici d'un nom verbal – en l'occurrence, d'une consigne, véhiculant la force d'une injonction. Ce sera l'un des ressorts indispensables au fonctionnement efficace d'une stratégie d'ensemble, quel que soit le contexte de son application (entre autres, militaire : ce sera *La Conquête allemande*. La notion revient dans le contexte militaire qui sert de fond à l'article sur l'Allemagne, mais son champ d'application s'élargit pour comprendre bien d'autres scénarii (« Quand on ne sait pas ce qu'on va devoir faire. Le régiment qui marche ; la mariée ; aux mains du médecin. Le spectateur etc. ») (C, I, 94/CI, 175).

Plusieurs foyers de réflexion sont immédiatement repérables.

* Le premier foyer s'annonce dans le « cahier » intitulé « Docks⁵ ». Il s'agit de l'une des matrices des idées qui se mettent en place dans le « Pré-Cahier », foyer sans doute prépondérant par la richesse de ses courants créateurs latents. Le cahier aligne des notes brassant *l'ensemble* du *Red Badge of Courage* (C, I, 79-81/CI, 220-223). L'importance de ce corpus, de teneur modeste de par sa nature disparate, ne saurait être sous-estimée : Valéry y consigne le fruit d'une lecture très attentive, méticuleuse, du roman de Crane, fût-ce de manière sommaire, mais aligné en colonnes, avec des indications précises de pagination, voire du contenu de telle page, où s'affiche telle idée à retenir. Les enjeux du drame aussi bien événementiel qu'interne vécu par le soldat Henry Fleming – drame dont les conséquences hanteront l'imaginaire du personnage – y sont largement développés. Ceux-ci tournent autour d'un pivot stabilisateur, celui de *se jauger* – en établissant des comparaisons, des parallélismes, mais également des écarts et des différences, qui situent le personnage en fonction des comportements et des réflexions de ses camarades.

Insatisfait sans doute d'en rester à la seule notation de ces forces en jeu, Valéry ne peut résister au réflexe irrépressible de les illustrer. La liste de thèmes, d'événements, de valeurs et de principes qui naissent lors d'expériences diverses s'accompagne de plusieurs « croquis » (CI, 221) dont la présence est uniquement signalée dans l'Édition Intégrale des Cahiers, sans commentaire. Parmi ceux-ci plusieurs méritent néanmoins d'être relevés ; bien que leur appartenance aux notes brèves qui résument le contenu du roman de Crane ne soit pas explicitée par Valéry, des parallélismes de dialogue avec l'écriture qui les entoure peuvent être repérés. Précédant immédiatement le début des notes consacrées à Crane, deux soldats dessinés en uniforme et portant épée renouent avec la thématique militaire qui circule dans ces feuillets (C, I, 78/CI, 220 – croquis mentionné, non reproduit), et servent d'ouverture à l'approfondissement qui suivra. Sur le feuillet suivant de ces notes, où l'appréciation prend de la distance pour se situer plus généralement en termes de « Vue d'un combat », figure un croquis de balance (C, I, 80⁶). Bien que portant deux poids ronds de taille et de volume sensiblement différents, la transversale reste en ligne horizontale, non infléchie en bas vers le plateau dans lequel se trouve un contenant de masse supérieure. La balance renvoie à la problématique centrale de la jauge de soi – à l'interrogation des limites du comportement face à l'ennemi, héroïques ou lâches. Elle correspond en même temps à la recherche, présente dès les premiers cahiers, des opérations de l'esprit, et à la connaissance du Moi. Mais l'équivalence des plateaux fait aussi intervenir une inconnue, qui en dit long sur les paramètres ouverts d'une réflexion en cours : quel est le rapport inscrit entre deux entités partageant la même forme (la rondeur) et pourtant marquées par leur dissimilitude ? Cette « différenciation du même » n'est pas une vicissitude paradoxale de la pensée ; elle occupe une place essentielle dans de multiples contextes (*La Jeune Parque* ; « Ovide chez les Scythes » – la datation de ce qui restera un projet, sans publication intégrale, se concentre probablement sur les années 1917-1918, sans que l'on puisse affiner ces repères chronologiques). Un

titre figure, le cycle de « Mon Faust » (voir *Œ*, II, 276-403), entre autres), et recoupe la trajectoire d'un cheminement dont la nature est de rester « secret », comme Valéry le désigne dans ses notes portant sur le roman⁷.

Le cahier « Docks » sert ainsi de chantier central dans lequel émerge une liste de thèmes, d'images et de caractéristiques de style. Ceux-ci se déclinent autour d'appréciations-clés, paradoxalement plus annonciatrices pour être sans lendemain – des notes sommaires qui résument ce qui frappe Valéry au cours de sa lecture, suivant le déroulement des chapitres tels qu'ils sont alignés dans l'édition originale publiée à New York en octobre 1895.

Dans les notes prises pour le chapitre I du roman, Valéry accuse d'emblée l'intériorisation du comportement du personnage principal Henry Fleming : « le héros – ses idées antérieures / scène du départ etc. / scène finale – comparaison ». Ce réflexe comparatif va s'imposer comme dynamique focale du roman, brassant des dimensions temporelles, spatiales, identitaires, stylistiques (notamment l'ironie) et morales (au travers du questionnement souvent repris, sondant la nature de la lâcheté et de l'héroïsme). L'ironie, non suffisamment mise en relief par la critique, hante les pages du roman : l'« insigne rouge du courage », à laquelle rêve le personnage principal Henry Fleming, n'est pas gagnée sur le champ d'honneur mais reçue par un coup de crosse assené par un autre déserteur de l'Armée de l'Union, lors de sa fuite. Cette relativisation des principes, héroïques ou autres, s'accroît de plus en plus à mesure que Crane approfondit chez Fleming le débat finalement inabouti entre des valeurs opposés : la « défaite » et la « victoire » forment une interface à symétries très variables, suivant les points de vue radicalement divergents des simples soldats et des généraux. Le soldat Fleming, formé par des récits de batailles fermement circonscrits dans leurs tenants et aboutissants, se trouve de plus en plus confronté avec l'opacité du vécu, par le vague de la perception et de l'entendement. Des couches d'interrogation viennent problématiser la notion de « conquête » : l'on ne saurait parler de perspective ciblée et atteinte,

là où l'écriture de Crane suit une trajectoire placée bien plus sous le signe de l'intrusion du hasard. Ce « sous-texte » ironique se déclare dès le titre traduit : « Conquête du Courage », mais réalisée à l'égard de quoi ? La question s'est-elle imposée à Valéry lors de sa lecture, en le poussant à scruter jusqu'au fondement de sa propre expérience, de ses émotions et de ses sentiments, suite à la crise affective de 1892 ? C'est ce que Judith Robinson-Valéry nous invite à y lire, dans son « Avant-propos » à la publication du manuscrit de la traduction valéryenne⁸ :

Ce qui intéresse [Valéry] c'est la différence qu'il y a entre parler du courage et être réellement courageux, mais aussi le problème très difficile de savoir ce que c'est que le courage et si effectivement on le possède. [...]

Il est très émouvant de penser à Valéry luttant avec cette traduction, lui qui avait eu sa propre bataille à livrer pendant sa propre nuit de passage à Gênes, quand il se trouve non pas face à un ennemi, mais « entre moi et moi ».

L'on peut adhérer à la contextualisation autobiographique dans la mesure où l'empreinte majeure laissée par la « Nuit de Gênes » (4-5 octobre 1892) n'est pas loin. Cette « Nuit de Gênes » renvoie à un tournant majeur dans les attitudes et démarches créatrices du jeune Valéry. Par temps de forte tempête Valéry prend la décision de proscrire tout ce qui relève de l'affectif, et notamment du passionnel (il est tombé fou amoureux en vain, N.d.R.), au seul profit de recherches portant sur le fonctionnement de la Connaissance, et l'Intellect. Dans son Introduction « Biographique aux œuvres de Valéry » (Gallimard, « Pléiade », II, 20) Agathe Rouart-Valéry accuse l'importance de ce changement essentiel profond. Mais faire de la réflexion consacrée au livre de Crane un point focal dans lequel Valéry « lutterait » avec la réalité du « courage », comme avec la difficulté de sa « traduction » en cours, dans un combat à dominante interne « entre moi et moi », tend à forcer le trait⁹. De surcroît, c'est faire peu de cas d'une infrastructure ironique très marquée,

présente dès le titre. Certes, ce « Red Badge » désigne la blessure, à la fois symbole et preuve matérielle, d'un comportement héroïque sur le champ d'honneur. Mais l'« Insigne Rouge » inclut une dimension double dans la rêverie du soldat Fleming, nourrie par ses lectures d'actes de bravoure. Dans la confusion de ses camarades fuyards, la blessure si prisée est « décernée », comme nous l'avons noté, par la crosse d'un autre déserteur de l'Armée de l'Union quand Fleming, en quête d'informations, essaie de l'arrêter. Cette infidélité relative au message profond du roman tend à altérer la portée du texte original – infidélité d'ailleurs reprise dans le titre de la traduction finalement réalisée par Francis Vielé-Griffin et Henry Davray, cette « Conquête » *du courage* qui n'en est pas entièrement une. Par contre, le titre choisi par les traducteurs Pierre Bondil et Johanne Le Ray, *L'Insigne rouge du Courage – Roman* (Éditions Gallmeister, 2019) respecte davantage la portée plus neutre de l'original. Car il n'y a pas ici de « conquête » ou de « triomphe » de quoi que ce soit¹⁰. La teneur du titre adopté par les traducteurs fausse le sens d'un débat laissé ouvert, indécis et déconcertant, en occultant l'une des composantes d'une interface dont l'action et l'importance ne sont pas finalisées : la lâcheté.

Bien d'autres notes sont à accuser. (Au chapitre II) Les « Tâtonnements spéculatifs » et le « Doute croissant » que Valéry note chez le personnage principal (Henry Fleming) poussent plus loin une dimension intériorisée de l'expérience, pivot central qui va structurer le roman. Cette perspective est présente dès le 1^{er} chapitre (« [...] pour ce qui concernait les choses de la guerre, il s'ignorait complètement », *V-G/D*, p. 30¹¹), et Valéry ira jusqu'à citer Crane, « He was an unknown quantity » (« Il était pour lui-même une quantité inconnue » – *C*, I, 80/*CI*, 221). Le cheminement d'un « sujet » devenu brutalement « objet » s'imposera comme un élément fondateur du tracé romanesque.

(Au chapitre V) « L'attaque. Citer toute la page 48 » (*RBC*, chapitre V, 44-45 ; *V-G/D*, 67-68) : Crane, situant son personnage au plus fort

des combats, rend cette expérience d'une manière qui s'apparente aux contours fluctuants, tantôt entremêlés tantôt superposés, d'une rêverie proche du cauchemar où l'individu et l'identité se perdent. Plus loin (chapitre V, 45) Crane est explicite : « Le jeune homme, dans cet engourdissement de la bataille, entendait tout cela comme à travers un demi-sommeil¹². » (*V-G/D*, 69) L'état de demi-somnolence entraîne une perte d'individualité : « il n'était plus un homme, mais le membre quelconque d'un grand corps¹³. » (*Ibid.*, 67)

Tout se passe dans ces observations comme si Valéry tenait à mettre en relief les ressorts d'une propulsion analytique possible, dont le potentiel est confirmé par le contenu du texte qu'il est en train de parcourir. Un mode opératoire de la pensée commence à trier les données, et à s'organiser en dialogue d'interfaces tensionnelles, voire conflictuelles – ce d'autant qu'elles sont non seulement « localisées » chez Crane mais aussi *reconnues* par Valéry, dans la mesure où elles renvoient chez lui à des schémas d'approfondissement préexistants.

* Un deuxième foyer se dessine dans le contenu des cahiers qui entourent celui de « Docks » (le « Journal de bord », le « Self-book » parmi d'autres). Ce dernier est ouvert en 1896 par Valéry – *CI*, 163-212). On y trouve de multiples allusions à un impératif militaire, ainsi qu'au rapport partie-tout (le soldat et l'armée et, plus largement, l'individu et la totalité à laquelle il appartient). D'autres pistes de recherche commencent à s'élaborer, à mesure que la référence militaire intègre des idées formulées dès 1891 – celles d'une possible « Esthétique navale » ou « Symphonie marine ». La conduite méthodique s'ouvre ainsi pour inclure un ressourcement maritime indispensable, où l'on discerne l'éclosion progressive du « Yalou » dont les fragments vont se concentrer à partir de 1895. Il faut aussi faire la part de l'« inspiration méditerranéenne » qui n'est jamais loin de l'intellect et de la sensibilité valéryens.

* Troisième foyer : dans ces facettes diverses orientées vers la recherche d'une « méthode » – dont l'époque incite manifestement Valéry à étendre sa réflexion au domaine de la stratégie militaire – vient s'inscrire un document d'envergure apparemment mineure, qui enrichit néanmoins le canevas de ses pensées en cours. C'est la copie que Valéry a remise le 15 mai 1895 lors du concours de rédacteur au Ministère de la Guerre, portant sur le sujet « Du rôle de l'armée dans une nation ». Malgré les annotations des correcteurs – dont certaines, avec le bénéfice du recul, font sourire¹⁴, car manifestement intempestives – il y réussit, avec la note « 13 avec indulgence ». La portée, réelle chez Valéry à cette époque, de certaines notions présentes dans son développement du sujet peut être évaluée à la lumière des courants et de la progression de la réflexion : une généralisation abstraite d'apparence opaque, l'« Individu national », trouvera l'année suivante dans les notes du cahier « Docks », portant sur le roman de Crane, une résonance concrète directement pertinente, celle de la confrontation tendue entre « l'individu » (le soldat Fleming) et l'entité collective à laquelle il appartient – en l'occurrence, l'armée Unioniste. L'incompréhension des correcteurs se révèle de même dans le développement final de cette idée :

[L'armée] est comme la grande image du groupe d'où on l'a tirée. Elle suggère par l'uniforme, par le rythme de ses manœuvres, la notion de solidarité et de communauté qui constitue la patrie. Elle dérive les fantaisies et les faiblesses individuelles dans une discipline qui rapproche chaque personnalité, de l'homme général et de la condition la plus naturelle¹⁵.

On trouve ici un reflet du parcours analytique qui s'affirme à grande échelle dans la pensée valéryenne des années 1890. Au premier paragraphe de sa dissertation, Valéry pose très clairement les repères d'une approche « méthodique », même si les composantes de cette dernière restent à être affinées :

Sur l'étendue d'un territoire, une méthode est établie. Elle tend à ne rien oublier de l'évaluation et la composition des ressources du pays. / [...] Elle atteint chaque homme et chaque richesse dans ce qu'ils comportent d'efficace pour la lutte. C'est à elle¹⁶ que la vie extérieure d'une nation, ses droits et ses désirs, sont confiés.

Parmi ces sollicitations nombreuses, la « stratégie » et la « méthode » occupent une place centrale – qu'elles soient de nature militaire, commerciale, économique, scientifique, intellectuelle, artistique ou industrielle. Diverses publications attestent cette conjonction de visées. Ce sont les fragments qui en 1897 deviendront *La Conquête allemande* (article paru d'abord dans *The New Review*, Londres, Heinemann, 1897, avant d'être publié sous le titre *Une Conquête méthodique* par Édouard Champion en 1924). Suivant le parcours emprunté, la « stratégie » peut revêtir d'autres appellations – « action méthodique », « système », « théorie », voire « théorie de la théorie » (CE, I, 986, *La Conquête allemande*). Bien d'autres projets foisonnent dans une lettre écrite par Valéry à son frère Jules (date estimée à 1894), faisant état de nombreux champs d'investigation possible : « une [...] nouvelle idéologique qui s'appellerait : le Sociologue, histoire d'un Gouvernement. Ou bien des variations faciles sur la Cité moderne ou l'esthétique navale, ou encore un travail de pure psychologie sur les représentations modernes de la guerre » (*Paul Valéry vivant, Cahiers du Sud*, 1946, p. 260). Rien que par rapport à ce dernier projet « psychologique », nous sommes déjà situés, un an avant sa parution, dans l'univers mental du *Red Badge of Courage*.

Encore faut-il pour aboutir que la stratégie soit mise en œuvre entre de bonnes mains. Pour le Valéry de *La Conquête allemande* (publiée dans *The New Review*, Heinemann, en janvier 1897), c'est l'action du feld-maréchal Helmuth von Moltke qui est prise en compte ; et Léonard est un autre modèle des démarches requises par un « raisonnement » (CE, I, 1181). Sinon, c'est le chaos qui guette. En l'occurrence,

Crane – et Valéry commentant l'« épisode » de la bataille à Chancellorsville –, ne voient dans les dispositions adoptées par les généraux qu'un canevas d'erreurs ou de consignes stéréotypées. Il est clair que Crane, comme Valéry lisant ce dernier, n'y voit guère de cohérence. Les décisions capitales décrétées en haut lieu ne tiennent aucun compte du socle essentiel dont elles devraient être tributaires, celui des réalités vécues sur le terrain par les soldats. Les liens qui devraient relier les parties au tout dont elles dépendent se disloquent et foncent vers l'échec. Les notes prises par Valéry quant à l'issue de cette situation réhabilitent l'individu-soldat face à l'entité (l'armée, l'esprit de corps), à laquelle il devrait en principe être subordonné :

Alors conception du général, jeu d'échecs. Alors reprise de l'individu. – Mais l'individu se révolte dans sa case blanche ou noire, le pion s'agite et tend à reconquérir la chère irrégularité de ses mouvements. Il correspond, lui, à tous les accidents qui manquent sur la carte, à l'incompréhensible etc., à tous ses souvenirs, à la blessure de ses souliers¹⁷, au poids – (CI, 223/C, I, 81).

À la fin du chapitre VI, Crane ne décrit pas autrement la confusion engendrée par des ordres et contre-ordres lancés par un général unioniste qui n'est même pas au courant de la réalité des combats sur le terrain. Croyant d'abord au repli désordonné de ses troupes, il donne l'ordre de tenir ; ensuite, le temps d'un alinéa dans le texte, il se ravise et ordonne sensiblement le contraire, l'assaut. Face à cette opacité, Fleming, au début du chapitre suivant, donne libre cours à la nécessité de justifier sa propre fuite :

[Fleming] avait fui, pour éviter s'était-il dit, un anéantissement imminent ; il avait joué le bon jeu, en s'échappant, lui, fragment de ce grand tout : l'armée. La situation critique imposait à chacun de ces petits fragments le devoir individuel de sauver, si possible, sa vie. Plus tard il serait facile aux officiers de fondre ces

fragments et de reformer un front de bataille. [...] Il était de toute évidence qu'il avait procédé suivant des règles d'une rigueur irréprochable. Ses actes avaient été dictés par la prévoyance. Ils étaient les conséquences d'une excellente stratégie et il les avait accomplis de « pied » de maître¹⁸. (V-G/D, 83-84)

À la lumière de telles démarches où une « stratégie » élaborée de façon méthodique est tout autant prônée que dénoncée ironiquement comme défailante, on comprend mieux les raisons pour lesquelles Valéry a vu chez Crane une transposition, voire un reflet direct de certaines de ses convictions profondes. Dans le dialogue tendu qui restera en place dans l'œuvre entière de Valéry – confrontation entre l'individu et le corps social (ou autre : ici, militaire) dont il fait partie, ainsi que le débat aux enjeux variables qui s'inscrit entre ce qui est réglé et étroitement coordonné, et ce qui relève de la liberté de chacun(e) – nous abordons un aspect capital de la réflexion valéryenne. Le *Cahier août 1933 – Cahier inédit*¹⁹ témoigne de la permanence de ces débats, porteurs d'une urgence d'autant plus anxieuse que la menace d'une Allemagne nazie conjointe à celle d'une Italie fasciste commence à se concrétiser. Valéry note avoir, le 26 mai, demandé à Mussolini de « [...] veiller à ce que l'Italie ne paraisse déprécier l'individu au profit de l'État » (C, XVI, 403). Abordé dans sa réflexion des années 1890, le cheminement de ce dialogue – à l'époque de nature « théorique » – ira progressivement chez Valéry vers une dégradation de sa teneur, au vu de la conjoncture détériorée à partir des années 1920. Il y voit déjà la réalisation potentiellement dévastatrice d'un scénario d'engrenages – les rapports « individu »/« Tout » risquant de dérapier vers l'État totalitaire.

* Les termes d'un quatrième foyer s'inscrivent dans l'article de Valéry publié en octobre 1897 par la revue *Mercure de France*, intitulé « Éducation et Instruction des Troupes » (CE, II, 1446-1448 – *Mercure de France*, XXIV, octobre 1897). Ce document est d'une importance capitale dans le

foisonnement d'idées qui jalonnent le parcours global de la réflexion à cette époque. La présence du *Red Badge of Courage* s'inscrit en filigrane dans l'un des projets envisagés. Dans deux armées, constituant « une seule chose, qui se déforme », Valéry ne voit que « [...] l'ensemble des idées militaires [...] commandé [...] par l'idée de l'Ennemi. C'est le Non-Moi d'une armée ». Mais tout de suite après, cet ensemble bascule vers l'individuel, moyennant une qualification de taille. Lançant un projet capital, il ajoute qu'« [...] il serait possible – entre autres essais²⁰ – d'exprimer la suite des événements d'une guerre, par les changements de l'unique idée de l'ennemi dans un des témoins, le long de la durée des opérations » (CE, II, 1447). La narration de Crane, fréquemment prise entre la réminiscence du passé (le cocon familial et sa mère, ou une jeune femme entr'aperçue dans les premières pages du roman²¹ ; ses lectures de batailles héroïques dans lesquelles « l'insigne rouge » de la valeur personnelle occupe le devant de la scène ; l'imprévisibilité du comportement face à l'extrême) et la brutalité du vécu, trace un scénario étroitement apparenté.

* Un cinquième foyer d'une importance manifeste pour Valéry comme pour Crane se met en place autour de la recherche d'un sens, pourtant impossible à trouver dans la sauvagerie des combats. Crane y revient à plusieurs reprises dans les interrogations désespérées des soldats et du personnage central – interrogations qui restent sans réponse, à commencer par le « Général » censé pourtant diriger l'ensemble. Au plus fort de la mêlée l'adverbe, « Why ? » fait irruption dans le texte, à des moments où la recherche d'une signification s'impose avec une extrême urgence : « N'importe quel imbécile pouvait voir qu'il fallait battre en retraite pendant qu'il était encore temps²²... » (V-G/D, 81) À la recherche de soi, dont le repère prépondérant est son existence même en tant que « quantité inconnue » (V-G/D, 30), vient s'adjoindre une quête plus généralisée, celle de savoir

et de comprendre, sans laquelle l'expérience tend à se perdre dans une dimension d'absurdité.

* Par-dessus tout, un sixième foyer qui s'affirme par une visée centrale, celle de sonder le « Moi », agrège et irrigue la vision créatrice. Valéry reste à l'affût, au fil des pages du roman, de toute perspective orientée vers des questions identitaires – que « l'être » du personnage soit interrogé sous un biais psychique ou bien existentiel. La condition d'« être » de Henry Fleming est sondée à fond par Crane ; elle affleure dans tous les pivots temporels qui structurent le récit, qu'ils soient situés avant, pendant ou bien après le vécu de la bataille. De même que chez Valéry, la recherche du « Moi » chez Crane comprend nécessairement la perception d'un « être-là » face à autrui, celle des vicissitudes sensorielles du comportement. En même temps, des prises de distance surprenantes peuvent intervenir dans la trame des événements : le personnage voit et entend différemment ce qui se déroule autour de lui, comme s'il était absent. Autrement dit, c'est la « présence-absence » de l'individu qui se profile dans la perception – cette prise de conscience paradoxale où l'on trouve déjà l'une des problématiques valéryennes les plus riches de réverbérations heuristiques. Et l'on pourrait ajouter à ce recensement la situation précaire, difficile à circonscrire, du « Moi » face à l'« Autre » – situation dans laquelle le romancier privilégie l'anonymat, ou bien la périphrase, remplaçant souvent « Henry Fleming » par « the youth » (« le jeune homme »). Le chapitre VII du roman contient un exemple saisissant de cette « présence-absence » limite de l'individu. C'est la scène d'horreur liée à la chapelle : Fleming le déserteur reste pétrifié par le regard vitrifié d'un cadavre. La perte d'une conscience de soi est accusée par l'équivalence sidérante du « regard » échangé – d'un côté « fixe », persistant, et de l'autre immobile, réifié :

Il était dévisagé par un homme mort, assis, adossé au fût d'un arbre. [...] Les

yeux, qui regardaient fixement le jeune homme avaient le reflet mat que l'on voit aux flancs des poissons crevés ; la bouche était ouverte [...]. En se trouvant face à face avec cette horreur, le jeune homme poussa un cri et demeura longtemps pétrifié devant elle ; il restait les yeux fixés dans ces yeux liquéfiés : le trépassé et le vivant échangèrent un long regard. (V-G/D, 87)

Le style adopté dans l'original²³ relatant cet incident est caractérisé par son rythme saccadé et haché, véhiculé par une série d'unités phrastiques. Une continuité de perception est fragilisée, et relève davantage d'instantanés, de brefs constats fuyants – autant de détails rivés à un réel éprouvé en gros plan, et proches des fluctuations de l'hallucination ou du cauchemar.

C'est dans cette dimension identitaire que l'on peut voir le plus clairement le rapport qui lie Crane et Valéry. L'écriture novatrice de Crane brasse de multiples niveaux, dont l'un des plus remarquables peut être saisi dans les jeux de la focalisation. Des moments de recul jouxtent des prises de conscience immédiates du réel. Mais ces jeux de bascule ne dominent pas – ils sont éclipsés par des poussées de questionnement qui ne reçoivent pas de réponse stabilisante. N'enregistrant que des échappées incomplètes de la réalité, le personnage tâtonne, cherchant sa voie. Il n'y a dans *The Red Badge of Courage* aucun ressort de nature téléologique ou rédemptrice. À certains égards, la fin du roman n'en est pas une : le débat interne chez le personnage entre la lâcheté toujours ressentie et les mirages de l'héroïsme non moins rémanents n'est pas résolu. Une auto-évaluation, au dernier chapitre, ne formule que le constat d'un dilemme sans issue, centré sur la conjonction adversative « néanmoins » ; Fleming reste hanté par l'ignominie « spectrale » de son passé :

Il connut sa valeur. [...] Néanmoins, le fantôme de sa fuite, lors du premier engagement, lui apparut pour le narguer. Une polémique se déchaîna dans son esprit à ce sujet. Il rougit et la lumière

de son âme vacilla sous le souffle d'une honte. Un spectre de reproches surgit²⁴. (V-G/D, 218)

Il s'ensuit que toute catégorisation morale du comportement en ressort mal assise : les paramètres de jugement se fragilisent et confèrent au roman une résonance éminemment ouverte. On n'a guère besoin de rappeler à quel point cette remarque rejoint, même chez le jeune Valéry, une esthétique et une recherche intellectuelle qui s'impriment chez lui autour de la problématique « œuvre ouverte » et « œuvre fermée », « achèvement » et « inachèvement ». *The Red Badge of Courage* alimente chez lui une dynamique sans cesse génératrice, et se positionne par là comme un stade profondément formateur de son parcours.

Ce débat sans clôture s'affirme de nouveau dans la publication par Crane, en 1896, d'un recueil de nouvelles intitulé *The Little Regiment and Other Episodes of the American Civil War*. En effet, Crane reprend l'interface dialogique héroïsme-lâcheté dans la nouvelle *The Veteran*. On y voit un Fleming âgé, en train de raconter ses déboires à son petit-fils Jimmy, lui cachant la vérité de son vécu, celle qui consiste à alimenter le dialogue en lui des contraires du comportement. Si Fleming finit par avouer sa fuite face à l'ennemi, la perspective finale de la nouvelle recourt à une pirouette de distanciation dont Valéry aussi connaît le charme²⁵. Sa tentative de sauver son bétail dans une grange en feu semble effectivement relever d'une sorte de rédemption « héroïque », mais la tonalité du contexte reste ambiguë : au feu de l'action, un « chacun pour soi » impose sa règle, ce d'autant que la grange et les animaux sont les siens. Par ailleurs, l'allusion faite par Crane au génie « Aladin » apporte un élément intéressant : « Quand le toit s'effondra un immense panache de fumée s'éleva en ondoyant vers le ciel, comme si le grand esprit du vieil homme, libéré du corps – une petite lampe – se fût enflé comme le génie du conte. Les flammes de la fumée dégageaient des nuances rosâtres, et les tréfonds indicibles de la nuit n'auront peut-être aucune emprise pour éclipser l'éclat rayonnant de

cette âme²⁶. » Les dernières lignes érigent en apogée le comportement héroïque du personnage, mais dans un contexte global qui reste nettement compromis. Comme l'« épisode » que relate *The Red Badge of Courage* en 1895, celui de 1896 s'échappe dans des nuances hypothétiques, parcourues d'interrogations, et refuse de trancher le débat.

¹ Abréviations des Éditions utilisées : *CE* = Paul Valéry, *Œuvres*, I et II, Paris, Gallimard, 1957 et 1961 ; *C* = Paul Valéry, *Cahiers* (fac-similé), tomes I à XXIX. Paris, C.N.R.S., 1957-1961 ; *C* = tomes *CI* à *CXIII* de Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, Paris, Gallimard, « NRF », sous la coresponsabilité pour les tomes I à III de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry – sous la responsabilité pour les tomes IV à VI de Nicole Celeyrette-Pietri – sous la coresponsabilité pour les tomes VII à XII de Nicole Celeyrette-Pietri et Robert Pickering – sous la responsabilité pour le tome XIII de Nicole Celeyrette-Pietri et William Marx ; *C1* et *C2* = Paul Valéry, *Cahiers*, tomes I et II [Édition d'un choix de textes], par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973 et 1974 ; *RBC* = Stephen Crane, *The Red Badge of Courage - An episode of the American Civil War*, New York, Daniel Appleton & Company, 1895. Édition utilisée : Harmondsworth (Middlesex, Angleterre), « Puffin Classics », 1986. Abréviations de traductions utilisées : *V-G/D* = Stephen Crane, *La Conquête du courage* [sic.]. Épisode de la guerre de Sécession, & « "The Veteran" », traduit de l'américain par Francis Vielé-Griffin et Henry-D. Davray, Préface de Henry de Paysac, Paris, Mercure de France, 1911 ; Paris, Gallimard « Folio » n°1351, 1982 pour la Préface ; *BLR* = Stephen Crane, *L'Insigne rouge du Courage - Roman*, traduit de l'américain par Pierre Bondil et Johanne Le Ray, postface des traducteurs, Paris, Gallmeister, 2019. Le détail bibliographique de tout autre ouvrage ou article est signalé en note de bas de page dans le texte ; l'orthographe américaine a été respectée.

² Les documents de la traduction amorcée par Valéry sont conservés à la BnF (Registre ms NAF 19205, f. 102-105 – trois feuillets, et un feuillet de notes pour une éventuelle « Préface » à la traduction).

³ Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, Paris, Gallimard, 1987. Édition intégrale établie, présentée et annotée sous la coresponsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, vol. I (Nicole Celeyrette-Pietri, « Les premiers Cahiers 1894-1898 », p. 34). Toute citation tirée de cette édition

sera désormais indiquée par le sigle *CI* à *CXIII*, + pagination.

⁴ J'emprunte ce terme à Micheline Hontebeyrie, « Les Cahiers de Paul Valéry, ferments de genèse poétique », in *Les Cahiers 1894-1914 de Paul Valéry en Édition intégrale – Historique, enjeux, avenir*, études rassemblées par Michèle Aquien et Robert Pickering, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (« Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines »), 2005, p. 65-73. Que Micheline Hontebeyrie reçoive ici mes vifs remerciements de l'aide apportée dans la recherche de documents essentiels pour la rédaction de ce volet de mes recherches en cours.

⁵ Comme l'indique l'Édition Intégrale des *Cahiers 1894-1914*, note 1, p. 213, cet ensemble est « un assemblage de feuilles pliées en deux [...] », liasse devenue ensuite « un bloc-notes [...] » (ultérieurement daté 1895-1896) (*CI*, 459).

⁶ Ce croquis ne figure pas dans l'Édition Intégrale des *Cahiers 1894-1914* (*CI*, 221), qui se limite à indiquer un « ajout vertical » de quelques entrées commençant par « Livre fait avec thèmes distincts [...] ».

⁷ « Lâche en 1° / Brave en second / Si par bravoure et volonté, l'homme peut disposer de soi / C'est par division – insensibilité – Le chemin secret est fermé en-deçà » (BNF, Registre NAF 19205, feuillet 105). Les Cahiers reviennent souvent au versant « secret » du cheminement intellectuel. L'une des récurrences les plus développées se trouve dans le cahier « E » de 1917 ; Valéry note : « Vingt fois depuis 3 mois j'ai cru saisir un des secrets de l'art. Secret nouveau, secret que je pressens – d'amener chaque phrase à une place. [...] Il me faut le vouloir et ne pas vouloir, et assez vouloir et assez ne pas vouloir – se laisser faire – pour qu'il vienne... / Telle est la condition contradictoire [...] / Trouver la formule d'un ordre » (*C*, VI, 552). La tentative de « saisie » s'inscrit au sein de la contradiction ; en cela, elle adhère au dialogue intérieur, caché, « en-deçà » d'une formulation avouable, énonçable, qui ronge le soldat Fleming. La recherche du Moi chez Valéry, même filtrée à travers le point de vue d'un personnage romanesque, ne peut que dessiner un parallélisme saisissant avec ses propres opérations, ses propres rythmes d'affirmation et de revirement, suivant les phases multiples des idées et des perceptions, tout en détours et en écarts. Ceux-ci sont d'ailleurs situés *en-deçà* de leurs parcours toujours possibles. Un « au-delà », fût-il dicible, serait investi de connotations métaphysiques, et ne pourrait être perçu qu'à travers une vague intuition qui a peu à voir avec le pouvoir du possible.

⁸ Voir Antonio Lavieri, « Brouillon de traduction inédite tirée de *The Red Badge of Courage*, avec

une note de Judith Robinson-Valéry », in *Testo a Fronte* 18, mars 1998.

⁹ Il est loisible de voir dans ces difficultés éprouvées par Valéry face aux tourments de conscience qui rongent le soldat Fleming chez Crane un contraste saisissant avec l'aisance d'explicitation et de catégorisation du « courage » chez le philosophe américain Ralph Emerson, qui fut pendant onze ans un contemporain de Crane. On constate une divergence et un parallélisme d'idées entre les deux écrivains américains – notamment une proximité thématique de repères de nature morale. Situé à l'opposé de tout « problème » d'analyse et de définition, Emerson développe (in *The Complete Prose Work of Ralph Waldo Emerson*. Melbourne, E.W. Cole, « Cole's Library of Notable Books », 1900 – section « Courage » [p. 463-470], chapitre « Society and Solitude ») plusieurs « qualités » du courage : (i) « Disinterestedness » ; (ii) « Practical power » ; (iii) « The perfect will » (463) ; « Knowledge, Use and Reason » en tant qu'« antidote to fear » (465) – repères qu'il tient pour universels, imperméables au doute. De même, sa définition de la lâcheté (« Cowardice », 464) emprunte la voie d'une rhétorique lyrique et d'une morale intuitive, plus que celle d'un raisonnement articulé. Le doute dans l'interface courage/lâcheté – tel celui qui ronge le soldat Fleming – n'a pas lieu d'être. Il n'en reste pas moins que ce que Crane (1871-1900) aurait su, ou lu, d'Emerson (1803-1882) demeure sujet de conjecture ; malgré des différences marquées d'idées et de prises de position, des affiliations éventuelles ne peuvent être exclues. (Voir Clarence Johnson, « Binks read Emerson : Stephen Crane and Emerson's "Nature" », in *American Literary Realism, 1870-1910*, University of Illinois Press, Vol. 15, No. 1, Spring, 1982, p. 104-110, en ligne <https://www.jstor.org/stable/27746035>).

¹⁰ Cette confusion possible est justifiée par le caractère ambivalent des faits historiques. Le « succès » de l'Armée des Confédérés à la bataille de Chancellorsville, qui situe l'intrigue du roman (Spotsylvania County, Virginia, 30 avril-8 mai 1863), armée très inférieure en nombre (60 000 soldats, commandé par le général Robert Lee) à celle de l'Union (130 000 soldats, commandés par le général Joseph Hooker), fut en fait une victoire confédérée à la Pyrrhus. Lee, « vainqueur », a dû faire face à 13 000 tués et blessés, difficiles à remplacer à seulement quelques semaines de la bataille décisive de Gettysburg (juillet 1863). De plus, il perd son général « Stonewall » Jackson, auteur d'une manœuvre brillante (contournement des forces unionistes), mais mortellement blessé par l'un de ses soldats lors d'une sortie de reconnaissance.

¹¹ « [...] as far as war was concerned he knew nothing of himself », *RBC*, p. 17.

¹² « The youth in his battle sleep heard this as one who dozes hears », *Ibid.*, p. 45. Les notes prises par Valéry pour une éventuelle « préface » font ressortir le « désordre psychique et physique » qui floute la barrière entre réalité et hallucination (Valéry, f. 105).

¹³ « He became not a man but a member », *Id.*, p. 44. Ici, comme ailleurs, le style dépouillé de Crane est bien plus concis.

¹⁴ Entre autres : « [...] le sort de l'armée figure celui de l'Individu national » : le parallèle, peu apprécié par un correcteur, vaut la remarque « Qu'est-ce que cela veut dire ? Quel style ! Le candidat est loin d'être un rédacteur ! »

¹⁵ Commentaire en vis-à-vis de cette phrase : « Quel français ! »

¹⁶ Le correcteur a souligné « elle », et a écrit dans la marge : « À qui ? à la méthode ? » Le seul substantif féminin singulier, sujet de la phrase, est « une méthode » ; un renvoi à « la lutte » est exclu, par la répétition du pronom et par la logique sémantique des deux paragraphes.

¹⁷ Ce détail descriptif infime n'est pas imaginé par Valéry. Si l'on souhaitait une preuve de sa lecture minutieuse du roman de Crane elle serait à trouver au début du chapitre III (« Des pieds enflés et des rations bougrement rognées, et, c'est tout » (*V-G/D*, 47-48) : « Sore feet an' damned short rations » (*RBC*, 29).

¹⁸ « [Fleming] had fled, he told himself, because annihilation approached. He had done a good part in saving himself, who was a little piece of the army. He had considered the time, he said, to be one in which it was the duty of every little piece to rescue itself if possible. Later the officers could fit the little pieces together again, and make a battle front. It was all plain that he had proceeded according to very correct and commendable rules. His actions had been sagacious things. They had been full of strategy. They were the work of a master's legs. » (*RBC*, 56)

¹⁹ *Paul Valéry, Août 1933 – Cahier inédit*, Paris, Gallimard, 2019, édition établie, présentée et annotée sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Micheline Hontebeyrie, p. 11-12.

²⁰ La catégorisation générique est importante : Valéry vacille dans ce texte entre « article » et « essai » futurs.

²¹ Une allusion à ce souvenir revient à la fin du chapitre XV : « [...] he imagined the consternation and the ejaculations of his mother and the young lady at the seminary as they drank his recitals. » (*RBC*, 107)

²² « [...] any fool could see that if they did not retreat while they had opportunity – why – » (*RBC*, 54). L'adverbe interrogatif, même si le sens est atténué (absence de point d'interrogation dans l'original), a été curieusement omis dans la traduction, malgré son importance de résumé revendicatif.

²³ « He was being looked at by a dead man [...]. The eyes, staring at the youth, had changed to the dull hue to be seen on the side of a dead fish. The mouth was open. [...] The youth gave a shriek as he confronted the thing. He was for moments turned to stone before it. He remained staring into the liquid-looking eyes. The dead man and the living man exchanged a long look. » (*RBC*, 59).

²⁴ « He saw that he was good. [...] Nevertheless, the ghost of his flight from the first engagement appeared to him and danced. There were small shoutings in his brain about these matters. For a moment he

blushed, and the light of his soul flickered with shame. A specter of reproach came to him. » (*RBC*, 156, chap. XXIV).

²⁵ Cf. la fin d'*Une conquête méthodique* (CE, I, 987), suivant la longue exposition d'une Allemagne « méthodique » et, de ce fait, toute-puissante : « Mais – je ne sais pas. Je ne fais que dévider des conséquences. »)

²⁶ Traduit par l'auteur de cet article. Texte original : « When the roof fell in, a great funnel of smoke swarmed before the sky, as if the old man's mighty spirit, released from its body – a little bottle – had swelled like the genie of fable. The smoke was tinted rose hue from the flames, and perhaps the unutterable midnights of the universe will have no power to daunt the colour of his soul. » (« The Veteran », *RBC*, 166).



Audie Murphy dans le rôle de Henry Fleming, dans *The Red Badge of Courage* (*La Charge victorieuse*, John Huston, 1951)
Photographie tirée de l'ouvrage de Georges De Coulteray, *Le Sadisme au cinéma*,
Éditions du Terrain Vague, 1964.

Art(s) and (some) Thoughts

Art(s) et (quelques)
réflexions

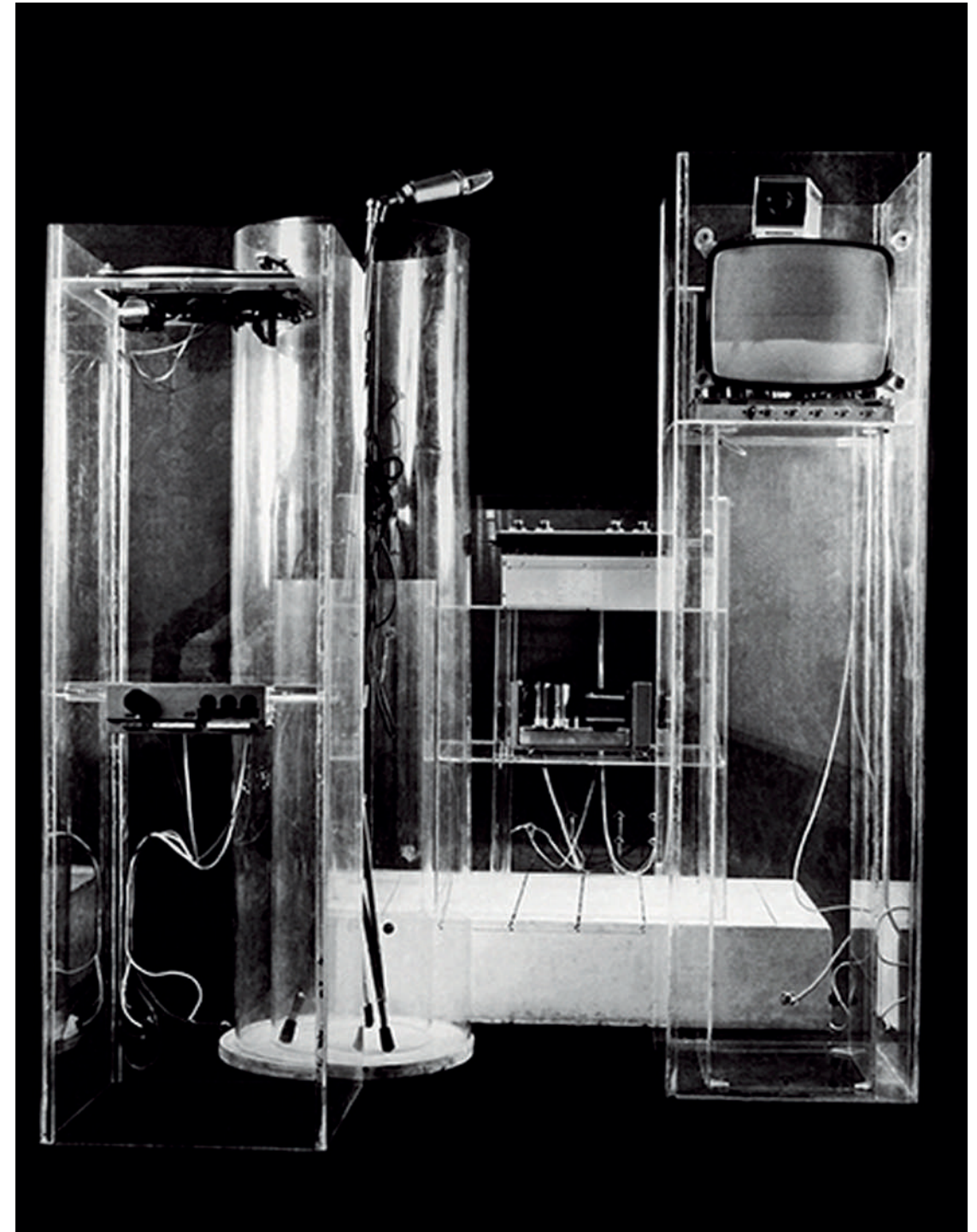


Fig. 1. *The Plastic Ono Band* (original advertisement shot), photo by Iain Macmillan © Yoko Ono Lennon.

Is it so a noise to be is it a least remain to rest, is it a so old say to be, is it a leading are been. Is it so, is it so, is it so, is it so is it so is it so.
~ Gertrude Stein, *Tender Buttons*

To create is to lighten, to unburden life, to invent new possibilities of life.
Gilles Deleuze, *Pure Immanence: Essays on A Life*

This text first appeared as part of the liner notes for the booklet accompanying the Sub Rosa Fluxus & NeoFluxus / Stolen Symphony (Vol. 1) CD, which is available here: <https://subrosalabel.bandcamp.com/album/fluxus-neofluxus-stolen-symphony-vol-1>

Stolen Symphony / Keep Together (fluxus & neofluxus) is a superb exploration of Fluxus art music transported into today's magnificent but mannerist digital sound milieu. Listening to its non-pop, non-rock, experimental sounds today; a reinvention of the multitudinous ear occurs through a curious alliance between the cool impersonality of historical art, super clean digital technology, and the flames of free idiosyncratic impulses.

But some might ask: why would weird Fluxus music be of interest in these digital days? I have the answer: If you cannot enjoy listening to it—then you cannot easily live. Through the digital we can look back and hear the analog world of Fluxus (founded in 1960 by George Maciunas) in interesting new ways. Certainly, we are over-mediated today, but Maciunas and the Fluxus artists were pretty well mediated too—the difference being that they handled media glut with an existential wry wit that gave it a nonsensical quality. And that they did not give up on love and truth. In our often humorless times, where a cold shadow is cast over every artistic joy and joke, Fluxus' playful humor is salvation.

Patience with dull emptiness and grinding repetition and immersive fields of insistent noise is an essential coping mechanism today. Fluxus helps with that—for Fluxus is a combination of opposites: there is a transcendent quality embodied in the intimate particular. For example,

listen to Yoko Ono's three *Voice Piece for Soprano* sound pieces, performed amazingly by Anna Clementi. They are tinged with a painful eroticism that ranges from subtle insinuation to salaciousness while surpassing tonal expectations. Clementi sings Ono's pained yelps and glossolalia-guttural Kabuki-style shrieks and murmurs and tremulous wailings in a way that makes them hauntingly beautifully—if one just concentrates on sticking with her and open-mindedly listens to something you were told was awful and broke up The Beatles. (It didn't.) Some other of the ageless Fluxus tracks here—like Miroslav Beinhauer's performance of the relentlessly plodding piano of *Opus 196*, by Eric Andersen—climax-punctuated with aggressive tonal clusters—and *Composition 1960 #7* by La Monte Young—can be musically accommodating to an altered state of emotional scale and time. Their time counteractions afford the benefits of defiance-as-difficulty when aimed against the controlling world's banal blandness.

Within the self-imposed constraints of Fluxus, the arbitrary becomes canonical and Platonic. Indeed, Fluxus aesthetic philosophy—that partly grew from Zen and John Cage and the Beat generation—provides a fundamental antithesis to the authoritarian, mechanical, simulated rigidities of today's controlling technical world. As a fluctuating phenomenon, Fluxus changed over time: to begin with, the focus was on scores and events. From the standard—

popular taste—point of view, Fluxus music is often considered pretentious and/or abysmally vapid. One could stupidly say that of Kurt Schwitters' transcendent *Ursonate* vocalizations too, I guess—but from a noise music appreciation point of view, Fluxus music can be viscerally compelling and majestic—as in Opening Performance Orchestra's *Stolen Symphony* (2021). And even gorgeous—as in Dick Higgins's *Emmett Williams's Ear* (1977) as performed on piano by Agnese Toniutti. That is true too of Henning Christiansen's *Mond-Glass-Fiber-Rohr* (1986), as performed by Werner Durand.

But I am thinking also now about the often funny and silly and anthologizing aspects of Fluxus while listening to Milan Knížák's *A Chromatic Scale in Countermovement* and (*Maybe*) *Sonata* as performed by Beinhauer on a broken piano. It has an earnest but playful and non-nihilistic jabberwocky joy about it—very much in need these dire days. There is something special about these Fluxus people and their sense of humor within a mixed community that was both intimate and global in scope. We need that now, even more than they did. As such, *Stolen Symphony / Keep Together (fluxus & neofluxus)* is a meditation on current media consciousness when there is precious little of it. For Fluxus played with the fun Dada-Surrealist cannon in a self-conscious way and this allowed it to achieve enchantment.

Fluxus music (or anti-music, if you like) is an invocation of a counter Dionysian spirit in face of the exuberant energy of free jazz and the frenzy of Bacchic rock and roll. It embraced an enduring legacy of inferiority within the media-overload landscape. That is also why a lot of it still resonates—we can still spark off it. There is an enormous breath and scope to what Fluxus did—reaching far back into the past. Indeed, with Fluxus there is a consciousness of being embedded in the long scope of time. Also, its borders are fuzzy—for Fluxus mapped methods of composing music onto various aspects of visual life—and by so doing made it possible to consider everything as material

for sound composition. What a wonderful gift to us in the 21st century.

Fluxus also created a web-work of revolutionary associations suggestive of unity consciousness while cementing down the banal and the particular. It is corny-funny in a way that slanted against hippy disorganization because it swallowed Cage's a-tonality chance operations whole. In a way it stiffly stylized certain generational trends towards thinking about mediated-verses-immediate experience in the context of the exploded new media world of the 1960s.

So the digital recordings of the *Stolen Symphony / Keep Together (fluxus & neofluxus)* performances take me across time, and are thus both melancholy and marvelous. They are a kind of cultural extraction where both the differences and the similarities between our hyper-digital present and the analog explosion that was the Fluxus context are highlighted and brought forward. The whole history of music is in there; including the cultural retro-mania so prevalent among us: a sign of our own cultural-political exhaustion and of us being pathetically stuck in the past. But Fluxus was already a self-devouring circularity of culture. That is why the bowler hat style gives a bitter-sweet quality to these radical recordings.

Though sometimes willfully clichéd, I think that Fluxus prophesized a lot of things we are still going through while also featuring big differences worthy of our respect and even nostalgic longing. Remembering archiving La Monte's Fluxus collection for Dia Art Foundation in the late-1970s, it becomes obvious to me just how immersed these artists were in the circulation of analog media. Within the postpunk No Wave context of downtown Manhattan, I had short-handed their stiff Fluxus performative pantomiming style as a sign of inauthenticity. But it is extraordinary what Fluxus did in the mid-60s—partly intentionally and partly situationally—within the context of post-war media-technological culture: expanded radio, television broadcast, cybernetics, offset color printing, the reach into outer space, multitrack

recording, casual sex, transcendental meditation, mind-expanding recreational drugs. Their technological-meets-countercultural hip-but-square style has an externality and an interiority to it that was quite unique—and far from possible today. Now it represents a lost golden age, I might even say, as it carved out for itself a space of separation from mass/pop culture. That countercultural carve-out translated, or mimicked, or ported into the increasingly phantasmagoric energy of the countercultural 1960s—a push back against the emerging environment of fluid distribution. Though Fluxus music is rarely considered within the context of the psychedelic sixties, in a way it should be. It is psychedelic to me because it is mind manifesting. And that is another reason why Fluxus music still works for us—its square-but-hip carve-out within media culture has never really gone away. It is the global cultures' golden jewels. We won't let it fade into golden slumber—but insist on continually transforming it.

This we can hear with *Stolen Symphony*—we are still surfing that Fluxus micro-wave of consciousness. We have interiorized the freedom of technological media through Cage's chance operations and through Dada's nonsense. Particularly, Cage's *Radio Music* (1956) comes to mind here, composed using chance operations. The *Radio Music* score indicates 56 different frequencies between 55 and 156 kHz, notated with numbers, not on conventional staves (as in *Imaginary Landscape No. 4*). Cage indicates that the work is in 4 sections, to be programmed by the player(s), with or without intervening silences.

Such a *with or without* Fluxus aesthetic non-knowledge is certainly the most erudite, aware and conscious area of current cultural activities and practically our only hope for improving our precarious but glittering subjective existence. For as Félix Guattari said in his book *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, "The work of art, for those who use it, is an activity of un-framing, of rupturing sense, of baroque proliferation, or extreme impoverishment, which leads to a recreation and a reinvention of the subject itself."¹

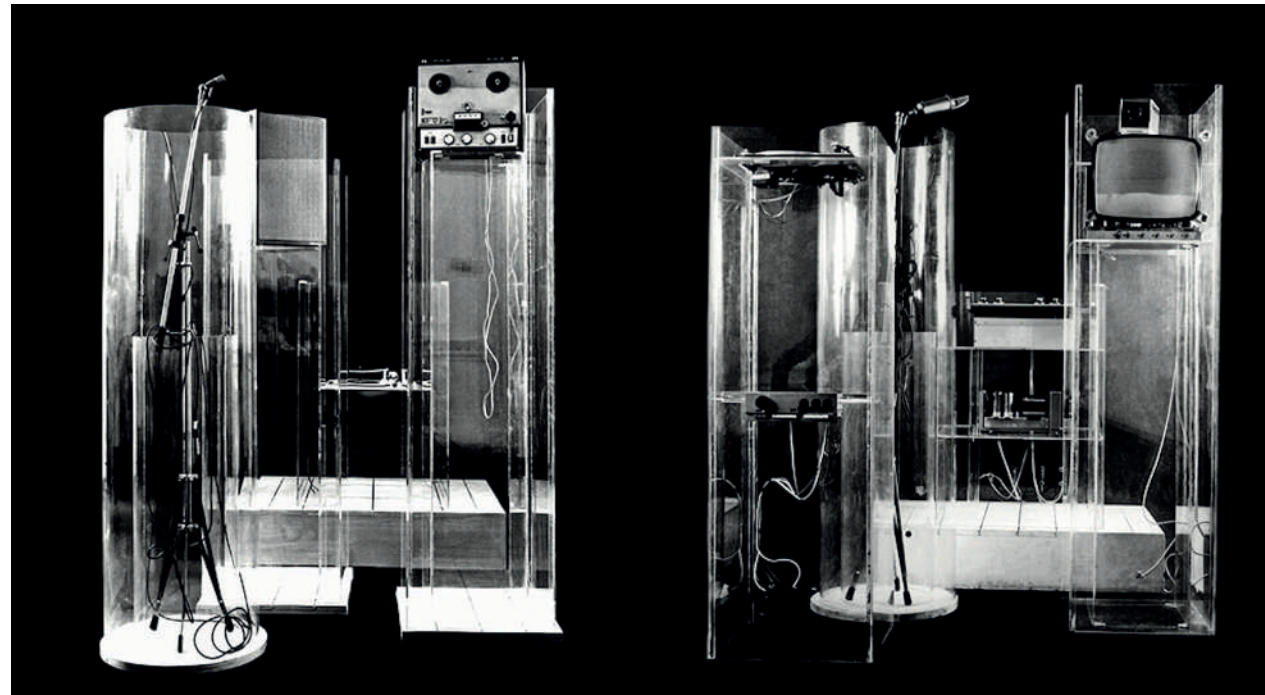


Fig. 2. John Lennon and Yoko Ono, *Plastic Ono Band* (1968) mixed media sculpture of Perspex columns constructed by Charles Melling with electronic equipment fitted by 'Magic' Alex Mardas and David Goodwin at Apple Electronics, photographed by Iain Macmillan, London 1968.

Fluxus made its first official appearance in Wiesbaden in 1962, after which a number of festivals took place within different European cities. It may have peeked with the widely distributed Beatles' track *Revolution 9* in 1968, credited to Lennon–McCartney but created by John Lennon and Yoko Ono with George Harrison's assistance. Certainly that much loved/hated *musique concrète* composition was heavily influenced by Pierre Schaeffer as filtered through the funny Fluxus fancy of Ono. So I wish to consider now Ono's The Plastic Ono Band project, conceived of in 1967 albeit unnamed, as the zénith of Fluxus musical history—with its emphasis on open contingency, chance, and uncertainty. Because it pushed the door wide open to the *deep now*, where things have stayed. This historical (but continuously mutating) openness is what remains vibrant to us from the Fluxus legacy.

The Plastic Ono Band, whose name derived from a small assemblage sculpture composed primarily of transparent plastic objects that Lennon made in response to Ono's original idea, must be considered within the context

called *Grapefruit Flux-Banquet*, promoted with a poster designed by George Maciunas.²

Fluxus began as a small but international network of artists and composers who challenged accepted ideas about what art is. For a consideration of the success of Fluxus musical ideas within the exploding media headspace of the late 60s, The Plastic Ono Band project, for me, is a capstone to the sixties, even though the Plastic Ono Band media sculpture was presented only once in London on July 3rd in 1969 onstage at the modestly attended Apple Records launch party for The Plastic Ono Band record single *Give Peace a Chance* held at the Chelsea Town Hall. Judging by photos, the sculpture was rather overwhelmed by a huge photo collage display by designer Christine Marsh of well-known faces hung behind it—though the live camera feed showed images of members of the audience incorporated into *The Plastic Ono Band* sculpture on stage. Just as some Fluxus collaborations had encouraged interactions with the audience or spectators.

Seeing themselves as an alternative to academic art and music, Fluxus was a democratic form of creativity open to anyone. The Plastic Ono Band project's original aim tried incorporating the Fluxus values of *welcome all* interactivity by promoting a "You Are The Plastic Ono Band" statement. I think this very Fluxus attitude was a central part of Lennon's attraction (and contribution) to The Plastic Ono Band idea: that his insufferably bloated (if well-earned) reputation—so often the result of the excesses of celebrity culture and its attendant cult of personality—could be combated by evoking a sense of collective impersonality doused in chaos and caprice. Basically what was the hippie free-share free-love revolution. Though it would prove highly impractical for famous wealthy artists like Lennon, The Plastic Ono Band placed emphasis on encouraging an impersonal social realm for open counter-cultural culture.

Going further back into the free impersonal, there is also the precedent set by Cage's *Williams Mix* (1952)—a piece of electronic music

of intermedia: the mid-1960s term coined by Dick Higgins to describe inter-disciplinary art activities. Her and Lennon's interactive *Plastic Ono Band* social media sculpture—with its unfixed approach to participation—encapsulated and extended Fluxus-influenced ambitions. It expanded into global society Fluxus attitudes—shot through with contingency capable of interpreting chance as meaningful and apparent—between 1968 and 1971. Certainly a period where the art intelligencia was drenched in drugs, but also focused on sincere searches for love, truthful meaning and peace.

Joe Jones had an important input into The Plastic Ono Band during the New York City Plastic Ono Band period, not only co-producing the album *Fly* but presenting a two-month long Plastic Ono Band Fluxus festival in his Joe Jones Music Store (aka Tone Deaf Music Store) at 18 North Moore Street, where I lived (after he left it) in the late-1970s while I was working as La Monte Young's Fluxus archivist. From April 18th to June 12th in 1970, Plastic Ono Band enjoyed *carte blanche* there, presenting a series of Fluxus art events and concerts

composed using chance operations derived from the *I-Ching*. It was Cage's first composition for tape recorder. *Williams Mix* was first performed from only quarter-inch magnetic tape in Urbana, Illinois in 1953, where its *musique concrète* sounds were played on four stereo tape machines connected to eight speakers. No human performers were required. With it, Cage demonstrated artistic uses for electronic media's impersonal presentation—thereby actively influencing the technological, philosophical and social development of the new media art of video and computers. Certainly Nam June Paik's idea of an anti-technological technology set the stage for coming anti-pop stances. Also when I think of visceral Fluxus-related precedents for Plastic Ono Band-type musical presentations constructed without the necessity of musicians, La Monte Young's continuous and autonomous electronic drones come to mind; typical of his *Dream House*. Beginning in 1962, Young had begun formulating the concept of a continuous sound environment requiring no human performance, but facilitating it if desired. In a 1964 program note for his Theatre of Eternal Music project, Young describes the *Dream House* as that which will allow music to propel itself by its own momentum.

But I think that the impersonal Zen Buddhism of Ono's Fluxus did not really hook-up with the ecstatic nature of the cultural year 1968—the lofty peek of LSD cultural-technological expression—the high water mark for cultural experimentation and free love. Fluxus boxes and conceptual plans typified the minimal art movement—where art works often aimed at escaping ecstatic narrative in favor of anti-subjective formalist explorations. In that sense, Fluxus was within the conceptual-minimal movement of the mid-60s, where autobiographical symbolism was generally regarded as corny by artists like Robert Morris—who rejected the presence of a singular and particular hand in favor of impersonal formal qualities that were perceived as new and mesmerizing. Ono's Zen-Fluxus conceptual-minimalist films did that too. Like *Fluxfilm no. 14: One* (a.k.a. *Match*) (1966): a silent 4:30 minutes piece

shot on high speed film by Fluxus photographer *par excellence* Peter Moore in which in super slow-motion a wooden match is struck. Also consider the cold formal abstraction of an ostensibly biographical piece called *Self-Portrait* (1969)—Ono's rarely seen 42 minutes film that unflinchingly frames the semi-erect penis of Lennon in its states of tumescence and de-tumescence. This brio but *sang froid* approach to only framing the naughty bit of her lover (though the title *Self-Portrait* suggests this is more of a Lennon-Ono Plastic Ono Band galvanized project than a film by Ono) is the opposite of mawkish sentimentality. Reintroducing formalism to a warmer autobiographical intent is the short Apple Film *Two Virgins*—the second John and Yoko film collaboration. Again using Ono's typical slow-motion approach, it beautifully merges John and Yoko's heads together, before the couple face each other. John and Yoko's LSD-influenced intimate noise album *Unfinished Music No. 1: Two Virgins*, created the night before they first made love, provides the ambient abstract soundtrack—and lends the film a mobile and marvelous mood. Indeed, *Two Virgins* may be Plastic Ono Band's most successful collaboration in terms of balanced equity. It certainly set the standard of precedent for their choice to merge their creativity together (for better or worse).

The Plastic Ono Band's congregated intimate but impersonal open structure coincided with Lennon's tumultuous personal and artistic transformations occurring around the breakup of The Beatles and his interests in radical politics, experimental film, and avant-garde *musique concrète* audio art—best demonstrated with the *Unfinished Music No. 1: Two Virgins* and *Unfinished Music No. 2: Life With The Lions* recordings. As these examples of The Plastic Ono Band suggest, late-60s Fluxus was not only transmitted through records and objects and relics of the performances, but also existed as a collective media consciousness that focused of the fluidity of people and material. In this way *everybody just do-it-yourself* Fluxus (and subsequent Neo-Fluxus) music is essentially a multi-mediated phantasmagorical process



Fig. 3. *Plastic Ono Band maquette* (1968) with Yoko Ono and John Lennon, photo by Ethan Russell.

using receptive collaboration, random (or semi-controlled) chance with a dollop of wry humor. It values anti-commercialism, and so is a collective representation that mutates the ideology of the modern capitalist world. But Ono's Plastic Ono Band created a band that would never really exist, because it was in flux: it didn't have a set number of members and

accommodated *anyone* and *everyone* who wanted to play with it (in theory). But art and music movements don't work that way. They are defined by the people associated within the group.

Yet Fluxus attention asserts synchronicities: emphasizing events that seem connected but



Fig. 4. John Lennon and Yoko Ono, *Plastic Ono Band* (1968) mixed media sculpture onstage at The Plastic Ono Band's launch party for Give Peace A Chance at Chelsea Town Hall, London, July 3rd 1969 with a camera pointing at the audience that showed the viewer as part of the band ('You are the Plastic Ono Band') on the television screen in the sculpture. Behind Plastic Ono Band is a large photo collage by designer Christine Marsh.

are not causally related. This primordial but heroic appropriation of the present bares the ontological weight of an important cultural assertion, even as Fluxus art promises multiple fluid alternative conceptions of both the past and the future. The Neo-Fluxus ideal wants to achieve that self-possession in the here and now. Bravo! For this is consistent with the Dadaist belief that art will always be born from the chaos of time by gazing at an excess of possibilities in the now. Ideally, the current Dada-inspired avant-garde recognizes no past or future, but lives freely within a repetitive *be-here-now* present that overwhelms. It continues to forge art practices that reveal the profound complex ambiguity of the present. Because, for the Dadaists, the future was not to come. It had already arrived.

So by being always present, Neo-Dada Fluxus and Neo-Fluxus artists and musicians obliquely render an applicable technique for making important art today. For example, Agnese Toniutti's sensitive performance of La Monte Young's *Composition 1960 #15 to Richard Huelsenbeck* reminds us of just how Dada-linked Fluxus music is. Starting back with Young's organized series of concert-performances at the top floor loft of Yoko Ono at 112 Chambers Street on a snowy day in December of 1960, the Ono-Young idea was a series of small art events involving visual artists, musicians, dancers and composers—mixing music, visual art and performance together. The audience for these events included Dadaists Max Ernst and Marcel Duchamp.

Young's dedication to Huelsenbeck is telling and informative to the *Stolen Symphony / Keep Together (fluxus & neofluxus)* project—as it offers a validating spin that is quite curious in its internal contradictions. Dada's preoccupation was with the present. Dada was also disrespectful—as it emerged during a period when Europe was being buffeted between regrets for a nasty past and appeals to a revolutionary utopian future. Yet Dada insisted on a *continuous now* that revolted against any commemorative appropriation of coherent history. So I see this Neo-Dada Neo-Fluxus project as a valid passing of the disrespectful avant-garde torch to today (whenever that is you read this). That hot torch is a loving state of free mind based on cross-generational art friendships and sharing actions in which artists of all nationalities may find kindred spirits. Like The Plastic Ono Band, this project takes the improbable Dada proposition of a *continuous now* rather seriously, which is why it is so much more than an elegy to a lost era of rebelliousness. In a sense, it conveys a strange global truth: that even putatively modern, secular, and rationalist cultures need some form of chance-based primordial divination.

Insofar as the deliberate obtuseness of the present is a major point of this project, I was delighted to have uncovered some germane connective material here that is applicable to our own *eternal now*. I figure that perhaps *Stolen Symphony's* unconscious intention is to achieve a phantasmal integration with the avant-garde past by dissolving avant-garde history into new artistic energy. Such a dynamic active aesthetic suggests the potential of avant-garde re-configuration then, as it subsumes our previous world of historic representation into a phantasmagorical cluster of over-lapping linked observations of history embedded forever now within precise extractions of current mentality. That free love of art door, that Plastic Ono Band kicked open, remains wide open.

So open ears that encounter this avant-garde-after-avant-garde material might find an opportunity for new transgressive thoughts—ecstatic

impulses even that proliferate in proportion to historically determined restrictions. If so, this *continuous now* historic audio project—that embraces artists who drew from and interpreted Dada in the 1960s—will have no end, but always a present, as it contributes to an inventing of a sound art in which what matters is no longer famous names or dated movement identities—but rather dense, phantasmagorical forces developed on the basis of inclusion—where things are heard from the depths of inclusive density—withdrawn, perhaps—adumbrated and darkened by obscurity, perhaps—but bound tightly together and inescapably grouped by the vigor that is fermenting an aural discourse today both capricious and, paradoxically, historically responsible.

¹ Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, translated by Paul Bains and Julian Peñafan, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, p. 131.

² Performances included *Come Impersonating John Lennon & Yoko Ono*, Grapefruit Banquet (April 11-17) by George Maciunas, Yoshimasa Wada, Bici Hendricks (aka Bici Forbes), Geoffrey Hendricks, and Robert Watts (masks of John or Yoko were worn by the attendees of the Grapefruit Flux-Banquet, such as Jon Hendricks; *Do It Yourself* (also April 11-17) by Yoko Ono; *Tickets by John Lennon + Fluxagents* (April 18-24) with Wada, Ben Vautier and Maciunas; *Clinic* by Yoko Ono + Hi Red Center (April 25-May 1); *Blue Room* by Yoko + Fluxmasterliars (May 2-8); *Weight & Water* by Yoko + Fluxfiremen (May 9-15); *Capsule* by Yoko + Flux Space Center (May 16-22) with Maciunas, Paul Sharits, George Brecht, Ay-O, Ono, Watts, John Cavanaugh; *Portrait of John Lennon as a Young Cloud* by Yoko + Everybody (May 23-29); *The Store* by Yoko + Fluxfactory (May 30-June 5), with Ono, Maciunas, Wada, Ay-O; and finally *Examination* by Yoko + Fluxschool (June 6-12) with Ono, Geoffrey Hendricks, Watts, Mieko Shiomi and Robert Filliou.

Zero Visibility. From Musical Persona to Persona of Music

Andrea Cera and Christophe Kihm

This text is part of a reflection in progress, on the nature of invisibility in pop music — a reflection provisionally sedimented in different works, which include this text; the development of a musical project entitled “We Have Zero Visibility” and a workshop, “Personae Deconstructed,” given at HEAD-Geneva from November 6 to 10, 2023 with a group of students from the [inter]action department.

An important part of pop music mythology is based on the confusion between an artistic Persona, the identity of the person behind it, the public beyond it and the character between them. But pop music is also a place from which different strategies have developed to bring out this Persona-person-public-character relationship. By undoing the relationship between these components, it seems that the strategies of anonymity, disappearance, camouflage and invisibility offer a field of possibilities for the creation of identities, musical performances and forms of music and listening.

Personae: performance, audience and market

In their introduction to the special issue of the online journal *Persona Studies*, Charles Fairchild and P. David Marshall¹ attend to summarize the past and current researches on this topic in the field of music in general. Giving that the concept of “Persona” has not been historically stabilized, the authors draw on various features highlighted in studies devoted to Persona in music, which can be divided into three main sets.

The first set includes analyses of the relationship between Persona and musical performance. Simon Frith has pointed out the role of performance in popular music, saying that the “voice” of music lies at the interface between “a musical instrument, a body, a person and a character.”² The analysis of Persona must therefore consider the effects of authority, authenticity and meaning in the personal expressiveness of musical performers.³ As such, it is part of the performer’s power. Following the work

of David Graver and Stan Godlovitch, Philip Auslander⁴ has undertaken “a re-reading of the various formations of musical Personae and how prevalent their variations can be between genres and actual formal and informal styles of performance.” However, if the expression of emotion engages a relationship to genre, “body” and gestural transformations of music, our reading of musical emotion can also involve the attribution of a Persona to the music itself (tone, pitch, etc.).⁵ The Persona is thus constructed on two levels, between bodily and musical expressivity.

The second set includes elements establishing a relationship between the individual’s identity and that of the audience. The authors recognize that Persona “helps to articulate the stability of performance with audience expectations matching in some way the performers’ musical presentation.” Through the prism of musical performance, the Persona constructs a public identity at the crossroads of different mediations. But as a “strategic formation of identity designed to move into collective worlds,”⁶ it is created in networks of connections: in cooperation with fans, via online digital media, and so on.⁷ According to the authors, these “collectives” or “publics” can themselves be understood as a type of Persona, or a collective Persona, through a set of shared emotions. We also need to understand how the registers of the Persona have developed with social networks, in the interweaving of the “personal” and the “public,” the “intimate” and the “professional.”

The third set is based on the relationship between Persona and merchandise. The authors suggest, following Nancy Baym’s work

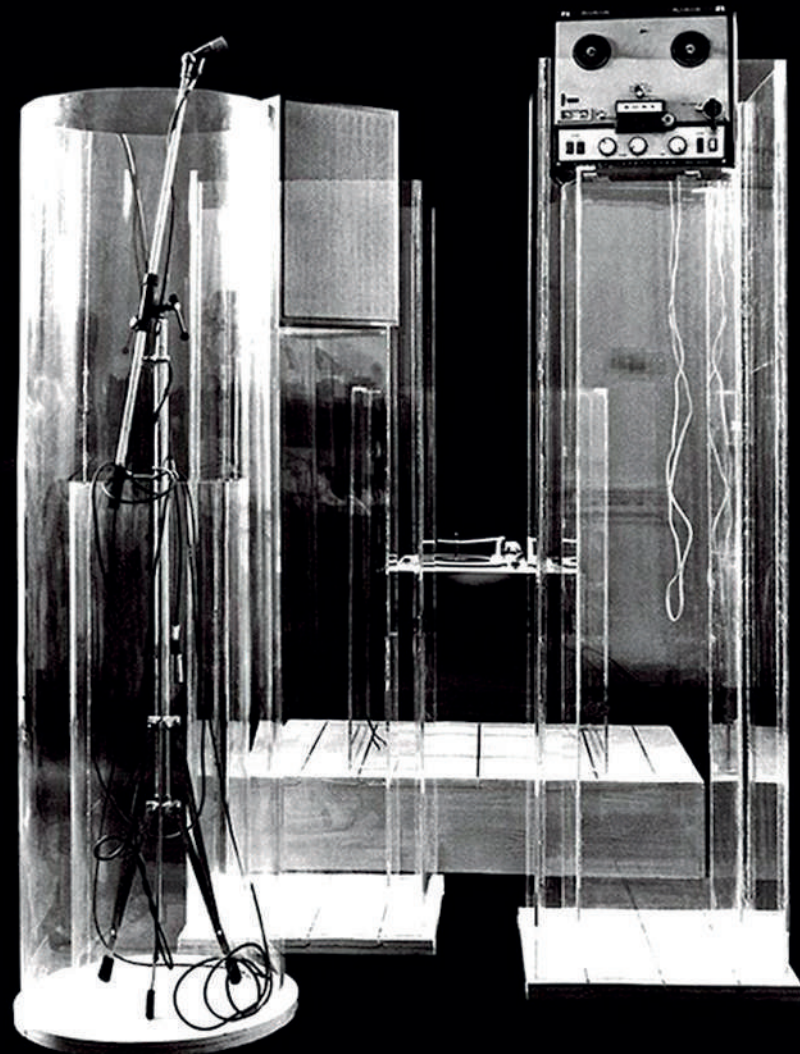


Fig.5. *Plastic Ono Band*, photo by Iain Macmillan.

on the intersection of the public, the private and the commercial, that it might make sense to summon the term “privlic” as it has been used in work on contemporary publics and on Personae.⁸ Yet, it is in the knot between person and Persona, known as “Personafication”⁹ that the construction of the Persona is first played out. This knot must also be understood as a link where both social experiences and economic exchange are produced, with “cultural and emotional engagement [being] translated and re-translated into commercial value.” Personae must therefore be analyzed as phenomena situated at “the intersection of social media and subjectivities produced under the conditions of neoliberalism,” as “valuable intermediaries in this new flow of capital.”¹⁰

The Persona as code, composition and network

The three sets offer a classical framework to the question of Persona in music. However, the difficulties underlined by Charles Fairchild and P. David Marshall in the conceptual definition of Persona can be highlighted in the different sets within which they situate this phenomenon. The Persona appears at the confluence of a network of relationships: between musical performance and musical content, between the person and the character, between the individual and the collective, the personal and the public, between musical expressiveness and bodily expressiveness, between social experience and economic exchange... If the in-between space in which it is situated is a constant that seems able to qualify it, then the analysis of Personae will have to point out the variations, gaps or tensions within which orientations and differences become clear in order to understand the proper area of each Persona.

Our first assumption for pop music is that these gaps and areas are filled with signs, and that the Persona is therefore, like a musical composition, a composition of signs — including musical expressivity itself. In order to qualify a Persona, we need to measure the intervals between linguistic, aural and visual signs emitted by different sources. We might even qualify as signals the “bodily and

facial gestures, posture, dress and gender that Auslander defines in the plural as musical Personae.”¹¹ To be more specific, we need to formulate a second assumption, taking over the first one, which would assume a tension between two regimes of musical performance, one machinic and the other organic, as two polarities that distinguish pop music from rock music. The signs and signals that make up Personae can refer to either of these two registers that presume different incarnations of music.

Pop music, which is our subject, is invented and created through variations in the assemblage of signs and signals that form musical and extra-musical codes. These codes encompass harmonic and rhythmic forms, technical processes, sound devices linking electric instruments to one another by connections, and modes of sound restitution obtained by filtering, compressing and amplifying signals and electronic sources... These codes also involve a set of conventional signs that engage manners and styles of self-presentation: haircuts and hair colors, clothing, shoes, make-up... but also gestures and attitudes, modes of elocution, topics and speech.

In this respect, pop music works like a machine made up of lines of codes that one can repeat, augment, modify and deconstruct. Through adjustments, reconfigurations and alterations brought into play by individuals in lines of code, new propositions are set out, Personae are composed that renew stereotypes in styles and musical genres.

Signs and signals / absence and presence

If the Persona is more a network of relationships than an entity or object, we need to draw all the theoretical conclusions from this. For example, we need to deduce that what is visible, such as expressiveness, what is linked to performance and, more generally, what is manifest and what acts as a sign or signal in the construction of a Persona, is the effect of an invisible. On a methodological level, if we agree with these terms, we’ll need to consider the relationship between two or more components of codes, conventions of a musical genre, social behavior, public appearance and cosmetics,

symbols, speech... to explain the emergence of a sign or signal.

On a second level, due to the prevalence of conventional code lines in musical genres, the absence of pre-visible signs or signals is as important as their presence in the making of a pop musical Persona. This reversibility of presence and absence in signs and signals explains why a Persona can also be constructed as an abstraction: for example, all Personae based on the anonymity or invisibility of people and the absence of public representation, image, biographical or fictional information, such as Rhythm and Sound, M and other musical propositions reduced to an object (the record), and a sign to be understood as a trademark (the studio, the label, the sound). The history of Persona in pop music has developed in parallel with the testing and deconstruction of the relationship between the person and the character, based on fictions and discrepancies between public appearances and performances, studio recordings and images, and so on. This history is also one of fissures and crises, whose experiences provide first-hand material for understanding the content of the links that create Personae.

Four examples to exemplify Personae and degrees

The Masked Marauders

A seminal, almost pre-historic example is a fictional band called “The Masked Marauders.” An album by this non-existent band was described in a 1969 article in *Rolling Stone*¹². This review praised the performances of the members of this all-star group (Dylan, Lennon and others). The article created a buzz so significant that a recording was organized, played by invisible session musicians and vocal imitators. After a few radio passages, the album¹³ was published by a major label and had a decent run in the rock charts. It was not clear whether the public was aware or not of the nature of the project.

With the Marauders, a simple text becomes the template for the creation of songs. The resulting Persona is devoid of interest, because of the unresolved gap between real persons and characters, the unresolved relation with the public, all elements which cannot develop

a friction, a story (even a fiction), and leave the experiment at the level of a joke.

This example allows us to understand that a group has its own Persona, that it is not the addition of the individuals who make it up. As a simple casting of celebrities, the Marauders are paradoxically dePersonalized as a group. The possibility of this band relies on the credulity of the public, and credulity is not belief (no relation to myth, to fabulation, fiction, and so on). Phenomena of this genre disseminated the recent decades, from hoaxes like the case of Joyce H. Hatto,¹⁴ or the band called Threatin,¹⁵ to experiments where new Personae were built by replacing human characters with animations or images (Gorillaz, Burial, Hatsune Miku...). These examples lack a profound analysis of the dynamics between person, character, public, and tend to gravitate back to the settings of a traditional Persona without creating new structures.

Spinal Tap

Unlike the Marauders and similar examples, Spinal Tap is a “real” fictional group (not a fake group made by real musicians), with an enormous Persona (almost to the power of 11), since it ironically incorporates other Personae in a game of demystification.¹⁶ Spinal Tap is a terrifying mix (the look of the guitarist is a caricature of Jeff Beck; their musical language evokes progressive rock stylistic features; the lyrics seems lifted from discarded texts from AC/DC and other hard rock bands; not to mention the dizzying reconstruction of the group’s history, which on a musical level includes skiffle, beat, psychedelic pop, all genres that have nothing to do with their language at the time of the documentary, and is based on a human level on a framework that draws on numerous anecdotes and legends belonging to the great rock’n’roll circus. Furthermore, Spinal Tap became a stage group: a real group of musician-actors. The strong Persona of the group corresponds to the absence of Persona of the musicians (who are pure characters), or their second-degree Persona (i.e. fictional).

This movement from fiction towards the stage suggests that the stage performance can be enough to create the musical person for the

members of this kind of “rock’n’roll-esque” band, that the stage as a moment of truth especially for this music replaces the fiction of the band members and recreates musical persons (real musicians) and blurs the boundaries between performance as an execution and performance as a second degree play, the fictional status of the group and their mythical Persona on stage.

Residents

In *Meet The Residents*,¹⁷ The Residents replace an already existing group whose Persona is as important as the Personae that compose it: the Beatles. A text on the back cover explains why the Beatles decided to “quit” as a pop group. The Residents’ operation is based on identity substitution and fiction. Fiction, then, is the renunciation of the Beatles as the Beatles, in the erasure of the group’s Personae and Persona: but the Persona of the Residents is reconstituted in the fact that an anonymity (super visible because super masked), and a renunciation of pop understood as a musical program enables the systematic destruction and resurrection of pop through the creation of new narratives, new myths of darkness and weirdness.¹⁸ As for the fact that there will be no more stage performances, at least for a very long time, we can see it as a consequence of the equally systematic destruction of the classic model of the Persona.

Metallica / Some Kind of Monster

A poignant document of the early 2000s, in the context of many changes in the traditional discographic business, and of its traditional ways of building relations between artists, Personae and publics (started by Napster) is the documentary *Metallica: Some Kind of Monster*¹⁹ in which the band members face the impossibility to keep up with the traditional Persona, in front of many dramatic mutations: the necessity to be seen in public while suing people and claiming money lost to file-sharing systems; the temptation of embracing the reality-TV seduction, and the contrast between the old thrash-metal Personae and the real persons of the band: affluent, wealthy investors, art-collectors, middle-aged tycoons; the lack of motivation which needs higher

and higher drama to fuel the production of new material.²⁰ Interestingly enough, the band members hire a psychologist in order to solve this dilemma, during interminable discussions which look like blow-ups of Jungian therapy sessions. In this case, the Metallica Persona emerging from the documentary is a real psychological monster, an aggregation of old and new persons and characters, all stitched together like a Frankenstein-esque creature in face of an incredulous public debating whether to start head-banging in rage, or head-shaking in disbelief.

Personae and (in)visibilities

There are as many Personae that lack coherence as there are that work. We have to take into account that certain changes in Personae can become dramatic to certain perfect machines (a classic example is John Lennon’s relationship with Yoko Ono or Paul McCartney’s marriage to Linda; but women regularly pose problems for male fans of male pop bands, and for “bromanticism” in general). And we shouldn’t forget that the history of pop music is full of musicians who didn’t really succeed in forging their own Persona. An important part of the studies should therefore be devoted to these unintentional failures in the composition of Personae (this is for example an important part of the drama of the Coen brother’s film *Inside Llewin Davis*)²¹.

At the same time, there are many plays with Personae that might contradict one or even every parameters of a classical Persona composition, as far as one can operate on the codes by reducing pop musical practice to a play with them: doing a meta-pop. This game needs an acute awareness of the practical mechanism and the symbolic regime of pop music and opens up possibilities for “dePersonafication” that radically displace the conditions of musical performances and, more generally, the networks of signs within which the visibility of music is formulated.

To avoid any misunderstanding, let’s mention that the industrial practices of music based on an aggressive division of labor and business logic have created their invisibles. Bands have been built up as visual aids to a temporary hit

song, often produced by a DJ in association with a producer employing studio musicians and using collections of vocal takes by visiting vocalists: this is the case for Italo-house and much commercial music. More generally, music associated with so-called “entertainment capitalism” or “aesthetic capitalism” is often associated with bands without musicians and full of invisible people who can be related to a kind of pop “lumpenproletariat”. There are also numerous cultural invisibilities linked to the under-representation of gender in music, and notoriously in the very places where strategies for blurring Personae are played out. For more on this subject, see the website “female: pressure,”²² which makes the visibility of the invisible its watchword.

We must not confuse the industrial and cultural realities of music with the strategies of invisibility that engage modes of musical existence originating the creation of Personae that emancipate themselves from the conventions and codes of its “pop” regime, even if the two are not unrelated. Firstly, because the strategies of “invisibilization” (anonymity, multi-projects and poly-identities, disappearance, fictions, etc.), are part of a choice that can sometimes be understood as a response to a de facto “invisibilization” and/or to an imposed visibility with its codes and conventions.

Different lines have emerged over time, between the operatic mode of multi-collaborations (from Diamanda Galas to Mike Patton); the playful mode of multi-identities (Kool Keith or MF Doom); the proliferation of projects and formations associated with the multiplicity of signatures (Gerald Donald aka Duplex, Zerkalo, der Zyklus, Dopplereffekt, Susanne Kirchmayr aka Northstar, Loïsaida Sisters, VLP, Electric Indigo...); the pseudonyms of pseudonyms (Aphex Twin aka Polygon Window, aka Blue Calx, aka Caustic Window, etc.); the invisibility of Drexciya in mirror with the hypervisibility of Sun Ra as vector of fictions revisiting history; the anonymity associated with the production of records without signatures, titles or labels, etc. But in every case, to invisibilize a Persona requires to distinguish good links from bad links in a whole composition.²³

Dissociation; an inquiry on Evar Oristoy

The “We Have Zero Visibility” project explores the possibility of designing a fictional Persona, made of a fictional person, behind a fictional character, playing fictional music in a fictional band for a fictional public, in a fictional place and time – as a way to create an ideal frame of existence for a type of experimental music that could hardly fit in existing formats.

In the following section we will describe some musical details of this operation, which was distilled in two sound-files, a few images and some text – everything hosted in a Dropbox folder (voir le lien dans la légende, p. 127).

Temporal stratifications

Several temporal dimensions coexist in the music of “We Have Zero Visibility.” One sound-file is based on a musical theme written more than 30 years ago. The theme has the imprint of musical gestures and body style of the time. The second sound-file is based on two musical fragments created less than ten years ago and bear the imprint of another type of musical gesture, another type of body. The original musical fragments are occasionally audible as they were at the time of their conception, but they mostly appear under severe compositional distortions, operated more recently, during the last couple of years, using IRCAM’s OpenMusic, a software for Computer Assisted Composition, and MaxMSP, a multi-purpose programming environment used here for synthesis and sound processing.

A big part of the instrumentation is based on cheap musical instruments bought in the 1980s, and the final mixes have a vintage patina created with re-amping techniques based on even older studio gear (from the 1960s and 1970s).

It would be impossible to coherently bring on scene all these temporal frames. A real-time presentation of these separated processes would sound skewed: an excessive simplification, a betrayal. This dilemma can be solved in some alternate universe which cannot be placed historically, which seems to come from a indefinite era, an indefinite location, which has no relevance, no place in today’s world. An artifact from a dreaded future, from a forgotten past.

Dissociations I

The process of production of the project's sound-files starts with a dissociation between a) materials created using traditional techniques and instruments (for instance, by playing the piano or the guitar, memorizing it, playing it back, modifying it, taking some notes on a paper sheet, etc.), and b) materials created using heavy algorithmic processes and automations, where human musical skills are completely abandoned in favor of computer operations.

At the origin of the two sound-files lie organic musical materials. These materials were initially annotated in MIDI format (a symbolic representation, not far from a traditional musical score, but compatible with many types of musical technologies). Once transferred to a MIDI file, these materials are ready to be manipulated in OpenMusic and MaxMSP programs which allow to objectify and externalize instinctive musical composition processes and materials towards operable algorithms. These algorithms (in this particular case, linear interpolation and distributed instrumentation) can then be manipulated, optimized, tweaked and, most of all, transcended.

An organic musician doesn't know this type of dissociation: musical ideas and musical processes are all in one, coherently integrated, with a healthy but slow dialog of top-down and bottom-up dynamics (old rules provoke new ideas; sudden intuitions break old rules and create new ones, etc.). With this dissociation, the healthy flow is disrupted, and the interaction between intuition and rules accelerates in a vertiginous way, which could not be unified in a live performance without taking an artificial air of stale, reheated food. The musician who creates these materials is a double: the first one is spontaneous, homogeneous, bodily fused with musical instruments; the second one is rational, calculating, and has a disembodied relation with the instrument (computer). It would be naive and absurd to try to represent on scene this duplicity: to justify and unify the work on these dissociated materials, other musicians, other worlds, other publics should be imagined.

Dissociations II

The project's materials have been instrumented using the same technique, in which the act of playing an instrument is split in two parts. The gesture "play the single note" remains organic (all single notes were played by a human). The more ample and articulated gesture of "assembling a musical phrase" becomes an automation (the computer articulates phrases using these notes).

This technique consists first in recording databases of real instruments, note by note, with different dynamics. Since the musician is just an average instrumentalist, some of the notes are not perfectly played, and bear traces of frailty and imperfect control. These databases are very different from the ones present in the market, where each sound is perfectly played and controlled. The database's instruments are frail and defective: Japanese imitations of Fender guitars and basses from the 1980s; an non-restored Eko Ekomaster from the 1960s; a mandolin found in an attic; etc. These instruments leave an organic imprint: old strings, unbalanced necks and bad tunings, faulty pickups, buzzing potentiometers, etc. Once the database is recorded, it is ready to enter a realm of artificiality. A first piece of software (in MaxMSP) listens and analyzes to the whole series of notes, sample by sample, and decides where each note is located in the database, where it begins and ends. This first process is mystified by stuttering attacks, accidental noises, mistakes, etc., which trick the algorithm into taking random noises for notes. A second process assigns items from this less-than-accurately annotated database to symbolic musical elements rigidly composed by OpenMusic.

The result of this process sounds like an incredible virtuoso playing a broken instrument with broken fingers. This practice of instrumentation clashes with the possibilities of live music and unified representation, if only for the temporal dissociation between the actions of recording a database, editing it, and using it. The idea of vivid musical minds who inhabit broken hands, faulty instruments, decaying technologies, etc. gave a post-disaster feeling to the extra-musical ideas

already hatched in the previous, compositional phases of work (something from the past or from the future; not of this time and world; other musicians and societies; etc.), further precipitating imagination from space and place to body.

Botched Lifting

The last stage of the production consisted in taking all these sound-files in a studio specialized in re-amping (a technique consisting in playing a sound-file through chains of vintage technology, like sending audio to guitar and bass amplifiers from the 1960s and 1970s re-recording with old microphones and pre-amplifiers; saturating vintage mixers' input channels; recording on analogue Nagra tapes and sending the tape back to digital, etc.).

This last step took the place of the traditional mastering process, and what is normally considered like a final beauty touch becomes here similar to the result of a botched cosmetic surgery, accentuating the timelessness, the non-actuality of these sound-files, giving them an aura of an aged future, or of a past projected beyond the present. After this last process, the sound-files definitively looked like artifacts from dead musicians, like a recording from a bluesman from the 1930s.

Kill the person

The smell of death arising from the bulk of these operations is so strong that it seals the fate of the musician behind these sound-files: it makes no sense to try to create a live version of this music, or to present it like the product of a living, real somebody. The process has finally managed to eliminate the person behind the intention: from this cemetery Evar Oristoy was born.

At the core of the invisibilization problem lies the role to be assigned to a person with a biography and a psychology. Thanks to the invisibility of the person, to the minimal presence or total absence of biographical traces, to the absolutizing of the mask, to chameleons "becomings" through the multiplication of characters or to auto- or exo-referential signs (from musicians as logos to musicians coming from Saturn or from Jupiter)

abstractions, entities and myths are created. Psychology is then relegated to the background: the biographical question can be reduced to the musical question, and music can carry his own fiction. This is probably the reason why most invisibility strategies in pop music are linked to an axiom: kill the person, get rid of the person, so you can concentrate on the music itself.

¹ Charles Fairchild and P. David Marshall, "Music and Persona: an introduction," *Persona Studies* 5(1), 2019, p. 1-16.

² Simon Frith, *Performing rites: On the value of popular music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p. 191-192. Cited in Charles Fairchild and P. David Marshall, "Music and Persona: an introduction," *op. cit.*

³ Simon Frith, *Performing rites: On the value of popular music*, *op. cit.*, p. 186-187.

⁴ Philip Auslander, "Musical personae," *TDR: The Journal of Performance Studies* 50(1), 2006, p. 100-119. Cited in Charles Fairchild and P. David Marshall, "Music and Persona: an introduction," *op. cit.*

⁵ Tom Cochrane, "Using the persona to express complex emotions in music," *Music Analysis* 29(1-3), 2010, p. 264-275. Cited in Charles Fairchild and P. David Marshall, "Music and Persona: an introduction," *op. cit.*

⁶ Charles Fairchild and P. David Marshall, "Music and Persona: an introduction," *op. cit.*

⁷ Joy White, "Just type my name in Google and see what comes up: Creating an online persona in the urban music industry," in *Proceedings of the 85th Annual Meeting - Eastern Sociological Society*, 2015. Cited in Charles Fairchild and P. David Marshall, "Music and Persona: an introduction," *op. cit.*

⁸ Nancy K. Baym, *Playing to the crowd: Musicians, audiences, and the intimate work of connection*, New York University Press, 2018; P. David Marshall, "When the private becomes public: commodity activism, endorsement and making meaning in a privatized world," in P. David Marshall, Glenn D'Cruz, Sharyn McDonald, Katja Lee (eds), *Contemporary Publics: Shifting Boundaries in New Media, Technology and Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 229-245; P. David Marshall, Christopher Moore, Kim Barbour, *Persona Studies: An Introduction*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2019. Cited in Charles Fairchild and P. David Marshall, "Music and Persona: an introduction," *op. cit.*

⁹ Edward T. Cone, "Persona, protagonist and characters," in Edward T. Cone (ed), *The composer's voice* (No. 3), University of California Press, Berkeley, 1974, p. 20-40. Cited in Charles Fairchild

and P. David Marshall, "Music and Persona: an introduction," *op. cit.*

¹⁰ Charles Fairchild and P. David Marshall, "Music and Persona: an introduction," *art. cit.*

¹¹ Philip Auslander, "Musical personae," *TDR: The Journal of Performance Studies* 50(1), 2006, p. 100-119. Cited in Charles Fairchild and P. David Marshall, "Music and Persona: an introduction," *op. cit.*

¹² Greil Marcus (as T.M. Christian), "The Masked Marauders," *Rolling Stone* 43, 1969.

¹³ The Masked Marauders, *The Masked Marauders*, Deity Records, 1969.

¹⁴ Eric Drott, "Fraudulence and the Gift Economy of Music," *Journal of Music Theory* 54(1), 2010, p. 61-74.

¹⁵ David Kushner, "The Great Heavy Metal Hoax," *Rolling Stone* 1332, 2018.

¹⁶ *This Is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), Embassy Pictures.

¹⁷ The Residents, *Meet the Residents - The First Album by North Louisiana's Phenomenal Pop Combo*, Ralph Records, 1974.

¹⁸ Another example of identity substitution and fiction is that of the krautrock band Dalida, whose cover text further emphasizes the resurrection power of this operation: "Back from the dead in Moselle (France), DALIDA is reborn, her squint is now a blindness and her voice a strident groan. Obsessed by Krautrock band alienating repetitions, she modifies her repertoire, no more poignant songs: she's now exploring the sonic trance. 'Nobody have to steal our own death, it's a part of our life, that's why it's really important to live this moment.'"

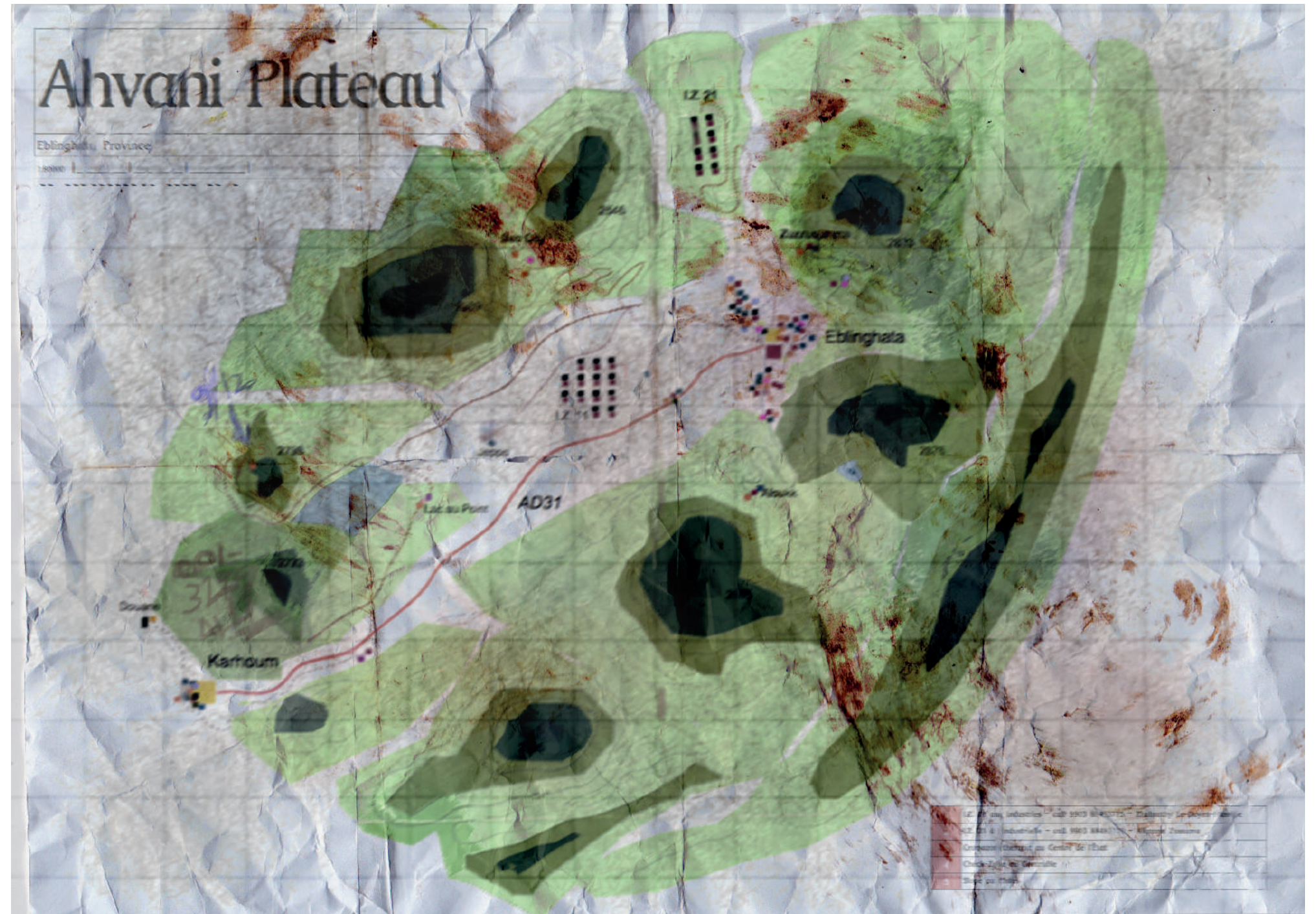
¹⁹ *Metallica: Some Kind of Monster*, (Joe Berlinger and Bruce Sinofsky, 2004), Paramount.

²⁰ Judith Grant, "BOYS INTERRUPTED. The Drama of Male Bonding in Some Kind of Monster," in William Irvin (ed), *Metallica and Philosophy: A Crash Course in Brain Surgery*, Blackwell, 2007, p. 219-231.

²¹ *Inside Llewyn Davis*, (Joel and Ethan Cohen, 2013), Studio Canal.

²² <https://femalepressure.net/fempres.html>

²³ More generally, this balance between good and bad links opens up possible angles to continue the study of the fragilities of Personae and the new forms that arise from all imbalance.



Among the images that accompany the music of "We Have Zero Visibility", this plan represents the place where Evar Oristoy, the main Persona of the project, lived.
<https://www.dropbox.com/scl/fo/76mbdco1m2u5rnopqdqvk/h?rlkey=z0gm9vk8cqnyvbjae010e9jt&dl=0>.

LINKs 10 Pier Paolo Pasolini 2



Formes cinématographiques et structures topologiques I

Louis-José Lestocart

Dans *Sunrise : A Song of Two Humans* (L'Aurore, 1927), film muet américain du réalisateur allemand Friedrich W. Murnau, un couple en crise de paysans mariés assiste en ville à un mariage dans une église. En en sortant, tout à leur amour retrouvé, ils s'élancent au sein de la circulation dans une avenue. Par des effets de transparence, certains étant même des procédés alors inédits, on voit un bus qui passe devant eux, mais aussi des voitures derrière eux, comme si elles se trouvaient le long de l'écran. Ces artifices leur donnent l'air d'être immergés dans une réalité virtuelle. Puis, en fondu, sorte de « traversée des apparences », ils marchent toujours enlacés au sein d'un paysage avec arbres, herbes et fleurs. S'arrêtant pour s'embrasser, les voilà derechef en plein centre de la rue. Voitures et attelages freinent autour d'eux qui, toujours s'étreignant, ne se doutent de rien, alors qu'ils provoquent un embouteillage avec klaxons, cris, petits incidents...

Précipités 1 : Non pas des choses mais des *qualia*

Le cinéma révèle ainsi parfois des rapports étroits avec le cinéma expérimental. Certains films muets et parlant de la période anglaise (1926-1939) d'Alfred Hitchcock, montrent des *précipités* d'images non narratives, en une recherche d'expérimentation, avant de trouver dans les films suivants une maîtrise qui, néanmoins, s'affirme déjà. Ces précipités, abstractions mentales inspirées par l'atmosphère visuelle du cinéma expressionniste allemand², mais aussi du cinéma soviétique (Vertov, Koulechov, Einsenstein, Poudovkine³), rendent l'émotion éprouvée par un personnage et, par rétroaction différée, par le spectateur. Dans *The Man who Knew too Much* (L'Homme qui en savait trop, 1934), l'héroïne, apprenant que sa fille a été enlevée, avant de tomber en syncope, a une sorte d'éblouissement figuré par un fondu sur sa tête tournée vers la gauche avec des apparitions de barres horizontales superposées qui, bientôt, occupent tout l'écran, imprimant une sensation de défilement ; un battement d'images abstraites (entre surface et profondeur) plus ou moins ordonnées sur un fond presque uniforme, évoquant comme les wagons d'un train⁴. Ces figures abstraites évoquent à la fois une prise de conscience de l'évènement (choc) et un calcul de probabilités effectué à grande vitesse (vitesse des nombres) – ce qui peut se passer par exemple dans une

situation de deuil ou de rencontre amoureuse. Cet éblouissement correspond à ce que Bertrand Russell décrit ainsi : non pas des choses mais des *qualia* sans cesse changeants et concernant des énoncés immédiatement observables. Le terme de « *qualia* », dû au philosophe américain Clarence I. Lewis (*Mind and the World Order*, 1929), et sujet depuis à de nombreuses controverses tant par les philosophes de l'esprit que par les cognitivistes, est employé là pour désigner plus spécifiquement toutes les impressions directes, représentations internes (corrélées à l'activité neuronale), que nous avons des choses, l'aspect expérientiel immédiat des sensations⁵. Émergences d'entités complexes, pas forcément liées à la conscience *per se*⁶, les *qualia* sont des effets subjectifs ineffables et qualitatifs ressentis par l'expérience phénoménale *sensible*, et associées de manière spécifique aux états mentaux. Inconnaissables et donc *a priori* (presque) incommunicables même s'ils semblent « prendre le devant de la scène », ils semblent irréductibles à la seule somme des éléments perçus en *surface* d'une « image » donnant néanmoins une sensation physique vraie⁷. Comme si, dans l'acte cognitif psychophysique, dénommé sans doute de façon trop restrictive « perception » (ce qui renvoie uniquement à l'œil), beaucoup d'informations étaient reçues, sans qu'on puisse les maîtriser⁸.

Informations qui, dans cette perception restreinte, peuvent néanmoins s'ordonner en une sorte de fantasmagorie débouchant sur une perception élargie (perception/interprétation), voire annonciatrice.

Dans *Secret Agent* (Quatre de l'espionnage, 1936), une apprentie espionne, épouse fictive du héros, fixe un bol où tourne une pièce, après qu'un homme ait été tué en tant qu'agent ennemi par leur complice. Dès qu'elle apprend qu'il s'agit d'une erreur⁹, la pièce virevoltante devient un bouton flottant dans le bol, puis, alors qu'elle est de plus en plus affligée par la situation, une série de boutons obliquement alignés¹⁰. Dans *Rich and Strange* (À l'est de Shanghai, 1931), le métro fonçant de biais le long du quai où la foule londonienne se presse, symbolise déjà le côté dépassé et naïf d'un jeune couple de banlieusards, qui, via un héritage, va faire un tour du monde¹¹.

À la fin du film muet *Downhill* (C'est la vie, 1927), Roddy, ex-lycéen prometteur et « faux-coupable » (thème courant chez Hitchcock) – injustement accusé d'avoir engrossé Mabel, jeune tenancière d'une boutique –, allongé sur une couchette à bord d'une goélette à Marseille, est assailli d'images floues, tremblées, fondus et surimpressions, passages incessants d'une réalité à une autre. Strates d'images *recomposées*, sorte de *bande annonce* à l'envers, remémoration délirante de son passé déplorable comme autant d'imprégnations mentales mêlées à son présent. D'abord vient le visage de son père qui l'a chassé de sa maison, plaqué sur celui d'un marin qui le garde. Puis d'autres images se font jour : table où se pressent Mabel, Julia l'actrice (femme infidèle lui ayant volé son héritage), la « Poétesse », femme mûre connue dans un dancing où il fut taxi-danseur, la patronne du dancing et Archie, l'amant de Julia qui, elle, brasse des billets (l'héritage), les distribuant aux autres. Tous lui font des signes, se moquent de lui. Succèdent la salle des machines du bateau qui part ; une seule machine au mécanisme tournant ; un fondu sur un disque tournant sur un gramophone, puis sur des musiciens jouant dans le dancing. Surgit la « Poétesse ». Roddy danse avec elle. Julia se trémousse sur

fond noir. Le mouvement entraîne la pièce où il est, qui se met à tourner. Retour au disque. Mabel avec Tim son ami, le « vrai-coupable » debout à la porte de sa boutique, s'y superposent. Puis le disque tourne seul. Roddy s'endort devant tous ces *qualia* dansants. Arrivé à Londres, le délire continue : images superposées (bus, voitures et gens dans les rues allant en sens inverse)¹².

Ces expérimentations d'où naît un système vivant « à intégrer le flux du film dans le flux psychique du spectateur¹³ » font aussi retour dans l'esprit du personnage. Des liens subtils y tissent des couches de sens en relation avec des scènes plus narratives.

Champ d'expérimentation et topologie

Spécifier ces moments, c'est aussi trouver des descriptions/explications dynamiques concernant directement (ou indirectement) perception et entendement. Ces perceptions « dirigées » via la mise en scène peuvent d'ailleurs attirer l'attention des neuroscientifiques pour expliciter certains aspects de l'activité spécifique du cerveau qui parvient à transformer des « configurations neuronales en ces configurations mentales explicites » que nous appelons images¹⁴. Tout se passe en effet comme si certains cinéastes exempts de compromis inventaient, via les possibilités offertes par la technique, des dispositifs pour élargir le champ de perception, redéfinir sans cesse la place du spectateur en tant que sujet perceptif et cherchaient à retraduire par des qualités à la fois plastiques et graphiques, des impressions mentales fixant un champ d'expérimentation sensorielle et visuelle¹⁵.

Dans *Vampyr* (1932), le cinéaste danois Carl T. Dreyer ancre de tels moments au sein d'ombres mouvantes sur fond indistinct (surimpressions, images défilant à l'envers, faux raccords, etc.). La subjectivité (vision, imaginaire, psychisme) prime, comme si comptait seul l'acte de regarder, parfois en un seul même mouvement de caméra. Ainsi lorsque David Gray pénètre dans une usine désaffectée – la maison de l'Aveugle (la vieillarde vampire Marguerite Chopin) –, on s'enlise dans des couloirs imprécis en clair-obscur cotonneux offrant, au sein de cette qualité éthérée d'un autre monde

– point de vue de l’aveugle ? –, un tracé labyrinthique où la caméra, virtuose, décrit une topologie singulière, une sorte d’espace lobachevskien (non linéaire) où les plans sont conçus comme « champ magnétique », où les corps semblent se répartir entre masse et vitesse, en longs travellings. À un moment, Gray, héros lui-même incertain, perçu en plongée par des trouées rectangulaires dans un mur, vient regarder face à nous par l’une d’elles. La caméra le laisse et, toujours en mouvement, glisse latéralement vers la droite sur le mur. Débute la maestria d’un long plan séquence, un parcours filé dans la logique des rêves. Au bout du mur, un couloir qu’on n’emprunte pas. Le mouvement latéral continue dans un endroit où dansent des ombres en costumes d’époque XIX^e sous une musique de bal qu’une musique plus dramatique interrompt avant que la précédente reprenne et se transforme en une java bruyante. Puis on voit des musiciens qui, eux aussi en ombre, jouent sur leurs instruments. Il y a en cette scène comme un espace de réversibilité infini des figures et du fond. Jeu sur l’ombre et la lumière et, au-delà, sur le mal et le pur. Dans la continuité du plan, on débouche perpendiculairement dans une immense salle à trois étages où se trouve une roue à chaque étage et où, au plus haut, une ombre de roue tourne. Tout en bas et tout au fond, comme accompagnée par la java endiablée, Marguerite Chopin, presque minuscule dans ce grand espace, apparaît sous une porte voûtée et intime le silence qui s’établit aussitôt. La java s’arrête. Belle manière de montrer une emprise sur le cours de la vie même. Plus loin, une autre scène, toujours dans cette « maison de l’Aveugle », montre le double de Gray¹⁶, mort, couché, yeux ouverts, dans un cercueil parmi des copeaux. Il est bientôt mené au cimetière par la vampire et ses sbires (un médecin et un garde-chasse unijambiste), alors qu’on voit ce qu’il voit via une découpe vitrée du cercueil évoquant le cadre d’un autre écran de cinéma où, de surcroît, semble (s’)être glissé (malgré lui) le spectateur « vampirisé » à son tour¹⁷. Les plans basculés, *retournés* qui se succèdent sous nos yeux – plafonds, puis, au dehors, ciel, arbres, église en contre-plongée – sont ici clairement le « point de vue du mort ».

Ces dynamiques singulières ont un sens précis : une emprise (vampirique) à l’œuvre sur tout le film, tend à dénaturer la vision de la réalité¹⁸.

Dans *Ordet* (Dreyer, 1955), les dynamiques sont encore là mais apaisées, *théâtralisées*. La caméra est toujours souple et mobile, même dans la lenteur. L’importance de la direction des regards et la sensation de « physicalité » des corps, des objets, des atmosphères renforcent la notion de présence et de point de vue. Carl Dreyer est un réalisateur unique en matière de perception des objets, de l’environnement, de la sensation de « profondeur physique » suscitée au spectateur. Du très lent mouvement glissant de caméra semi-circulaire rigoureux qui, dans *Ordet*, entoure Johannes le fou (se prenant pour le Christ) et une petite fille (sa nièce), naît la sensation inouïe d’un espace autre derrière eux, qui donne un effet de relief, presque de 3-D. La sensation crée un vrai renversement dans la perception, utilisé sans doute pour faire *accepter* au spectateur le miracle de la fin : la résurrection d’Inger (femme du frère de Johannes), morte en couches.

Précipités 2 : structures cachées

Pour en revenir à l’emprise, c’est aussi sur ce thème, celle du Mal cher au cinéma de Fritz Lang, que se place en partie l’écriture cinématographique singulière (flashes de lumières, jeux sur l’écran noir et images « instantanés ») de David Lynch. Dans le générique de la série *Twin Peaks* (1990-1991) machines d’une scierie et cascade et tourbillons à la surface de l’eau instillent l’idée de mouvement perpétuel, d’inéluctable et de machination de la part d’une force maléfique, qui évoque le *clinamen* (bifurcation, déviation) par rapport aux *fati foedora* (ordre linéaire des choses) chez Lucrèce dans le *De natura rerum*. Dans le *road-movie Wild At Heart* (*Sailor et Lula*, 1990), une flamme (par allumette et/ou briquet) en gros plan sur fond noir, traversant presque tout le film, cache un terrible secret qu’il s’agit bien d’« estimer », de rendre lisible¹⁹. Souvent ainsi des formes « monstrueuses » inidentifiées, avec lumières étincelantes et effets de distorsion indiquent comme un *programme à remplit*. Ce surgissement de *structures cachées*,

« profondes » (*deep*) selon Noam Chomsky qui parle aussi de structures « argumentales »²⁰, dynamiques internes au film, semble illustrer l’intuition philosophique des qualia sensibles évoqués plus haut, « phénomènes qualitatifs » de l’expérience phénoménale. Vivant grouillement de possibles, agissant tant sur la perception que sur l’interprétation, il évoque aussi l’« épiphanie » joycienne, essentielle dans la métaphore de l’écriture. Soit l’esthétique d’une intensité particulière élaborant et construisant des « générateurs d’entités-objets » qui se donnent à voir, se montrent en une anomalie soudaine dans l’espace-temps et ayant fonction de « prédiction ».

Dans *Blue Velvet* (1986), après sa « visite » chez la chanteuse de cabaret Dorothy (véritable fétiche issu du film noir), Jeffrey descend, la nuit, l’escalier extérieur de l’immeuble. L’écran devient noir. Jeffrey dans la rue avance lentement vers nous. Sa tête baissée, puis levée, devient surexposée tandis que sourd un bruit de scintillement. Son corps s’efface peu à peu dans des « bandes » incurvées qu’un fondu révèle être une anamorphose, un visage (celui de son père sur son lit d’hôpital) avec des lèvres qui s’entrouvrent. Comme cette vue, ce qui est alors prononcé par ses lèvres paraît *indéchiffrable*, indescriptible, mais sans doute *plein de sens*. On voit alors se lever de profil la tête de Frank, truand pervers, sorte de petit Mabuse langien provincial, qui ouvre démesurément sa bouche avec un rugissement au rendu saturé. Puis très gros plan sur la flamme oscillante d’une bougie qui s’évanouit et fait place à l’écran noir. Une voix : « Il fait noir. » Visage renversé de Dorothy en close-up, susurrant : « Frappe-moi ! » Image rapide de Frank furieux, en plan rapproché, lançant son poing face à nous. Bruit du coup, cri de femme, distordu, légèrement travaillé en écho. Jeffrey se réveille dans son lit. Est-ce un rêve ? Cette courte séquence qui crée une perturbation temporelle et spatiale dans le cours du récit, évoque un des phénomènes de condensation du rêve selon Freud, soit le fonctionnement des processus inconscients où le désir refoulé de Jeffrey qui s’exprime sous les espèces d’une *figurabilité* est presque *méconnaissable*. Mais cette séquence offre sans doute plus. Car

elle est aussi une remémoration *comprimée* (comme en informatique on parle de compression d’information, de données : zip) d’événements ayant eu lieu dans la scène précédente scandés par plusieurs situations (voyeurisme, sadisme, masochisme²¹), *revécus* sous cette forme qui, en elle-même, contient un petit programme (compressé donc, comme il y a compression dans le rêve), une intention précise (en vue d’une prédiction ?). La *figurabilité* observée ici dénonce l’existence d’un supplément imprévisible, d’une source cachée à révéler²².

Ces sortes d’informations-programmes se déploieront bientôt en une autre scène où le programme annoncé sera finalement rempli. Un rideau bouge lentement dans l’appartement de Dorothy. Elle et Jeffrey, nus au lit font l’amour en parlant. Il dit qu’il faut s’adresser à la police. Paniquée, elle se redresse : « Pas la police », puis se recroqueville et supplie : « Frappe moi ». Écran noir. Voix de Jeffrey : « Non, non ». Gros plan d’une flamme de bougie oscillant. Dispute, lutte entre lui et elle qui veut le renvoyer, il la frappe. La violence du coup anamorphose la tête de Dorothy. En fondu et très gros plan, ses lèvres sourient, puis écran blanc que des flammes ensuite recouvrent. Fondu. Ils font l’amour au ralenti, alors que retentissent des bruits bestiaux. Leurs corps se déforment, se dédoublent légèrement, sortent peu à peu du cadre... écran noir. On revoit le rideau du début oscillant lentement comme sous l’effet du vent reprenant l’image du velours bleu du générique, ondulant, se gonflant et s’agitant doucement, en un mouvement presque régulier, image même du désir ou encore d’un possible où Jeffrey devait inéluctablement prendre la place de Frank. Tous deux étant image l’un de l’autre comme en un miroir. Tout comme Franck a pris la place du père dans la scène du « rêve » précédemment décrite.

Les images de la scène de *Blue Velvet* avec le rugissement de Frank, relevant plus d’une conscience/mémoire que d’un inconscient, sont autant le *rendu* d’une perception que d’une interprétation. Étant à même d’aider à l’interprétation de ce que l’on voit ou pressent qui se trouve modélisé sous forme de

*patterns*²³. Il est bien question ici du pouvoir d'images *en puissance*, fussent-elles absurdes, que l'œil a priori « ne voit pas » (et même s'il les voit, il n'en mesure pas la portée), mais que le cerveau *pressent* ou *ressent* et donc modélise, révélant sous les apparences banales d'un *simple* contenu d'expérience, une strate de faits restant jusque-là ignorés (but de toute façon du thriller) ; ce qui est *caché derrière*, un *centre-obscur*, soit le sens véritable pour une (certaine) forme de connaissance qui outre-passe la capacité d'être donnée en mots²⁴ (ou en simple narration).

Ces images/précipités mêlées au film confinant souvent à l'abstraction et prenant parfois l'effet d'un battement organisé (ou désorganisé), sont autant d'éléments cruciaux à l'intelligibilité de l'histoire. Il y a de l'étonnant dans cette intention de Lynch de nous restituer ces brouillages, « fragments [...] tordus, morcelés, réunis comme des glaces flottantes » dont parle Freud dans *L'interprétation des rêves* (1900)²⁵. Tout comme de vouloir nous précipiter progressivement, par des fluctuations d'intensité, en ce monde ténébreux, chthonien, sorte d'Hadès contemporain qui contamine ses films, de manière de plus en plus évidente²⁶ tout en insistant sur la dimension sexuelle. Il y a d'ailleurs aussi dans ces brouillages les détours et retours que bâtit une pensée en construction. Images singulières, presque *originaires* (venant du cinéma muet) rappelant la *Stimmung* des films expressionnistes allemands – une certaine atmosphère de ce qui est « entre les choses » ou encore comme dit assez justement André Malraux dans *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946), « l'expression de rapports inconnus et soudain convaincants entre les êtres, ou entre les êtres et les choses » –, elles agissent comme brisure au sein d'un monde ordinaire. Ici celui de Lumerton, petite ville forestière imaginaire, exposé au début de *Blue Velvet* : bleu profond d'un ciel très pur, roses rouges devant des barrières très blanches, camion de pompier venant au ralenti avec un pompier qui fait un signe, des fleurs jaunes au pied d'une autre barrière blanche, des écoliers traversant devant une femme qui brandit un panneau stop, maison de banlieue avec barrière blanche – *l'American way of life* ; l'acceptation

d'un monde de conformisme avec des valeurs familiales, proche de calendriers ou encore des peintures de Norman Rockwell. Mais le vrai sens des choses qu'on regarde, échappe toujours. Bientôt cette vérité « donnée » sera outrepassée par le plan de coupure aux ciseaux d'une bande jaune de police où l'on lit « do not cross²⁷ ».

Contre-univers, contre-monde

Les films de Lynch – dont *Lost Highway* (1997) et surtout *Mulholland Drive* (2001) forment une apogée –, délient toujours les forces d'un chaos, une dynamique chaotique issue d'une normalité stable. Images heurtées, niveaux de réalité enchevêtrés, suite d'associations d'idées, collages, opérations du rêve, fièvres visuelles et mentales, ils sont tout cela. Le thème principal met en scène deux mondes distincts s'articulant l'un l'autre en une bizarre dialectique, via des trouées naissant dans un continuum narratif, des brèches s'ouvrant vers une profondeur sans autre sortie que son entrée. Il y réside toujours une matrice fictionnelle initiale, plus obscure, où l'on se trouve bientôt aspiré vers une dimension autre semblant contiguë à la première. Cet état de chose trace l'image d'une surface topologique particulière, une surface pour laquelle il n'est pas possible de définir un « intérieur » et un « extérieur », une surface type bouteille de Klein²⁸, raccordant à l'intérieur vers son fond après avoir fait opérer sa propre traversée²⁹. Au début de *Blue Velvet*, le nœud survenant sur le tuyau d'arrosage de Tom (père de Jeffrey), retenu par des plantes entremêlées, en une idée d'inextricable et de fatum, initie de même un passage d'un monde à un autre. On quitte Tom, victime, à la suite de cet incident d'emmêlement, d'une attaque, et on plonge en très gros plan au sein des herbes de la pelouse sur un monde d'insectes grouillant les uns sur les autres dans l'obscurité. Images en accéléré. Puissance d'insectes qui copulent ou s'entredévorent, et annoncent l'événement funeste de la découverte prochaine par Jeffrey d'une oreille coupée couverte de fourmis. C'est l'annonce qu'un autre récit se faufile sous le récit initial : un autre fond dans l'intérieur. Plus tard, telle une démonstration, quand Jeffrey marche la

nuit dans la rue, l'image de l'oreille se superpose sur lui. La caméra se rapproche, s'engage dans le conduit qui est telle l'encolure d'un trou dont le noir occupe bientôt tout l'écran³⁰. Par-là, le récit s'engouffre et se répand.

Ces images de *Blue Velvet* sont telle une *mise en puissance* de la fiction et s'affichent *puissamment* dans le cerveau. Situées déjà dans un contre-univers, un contre-monde où notre réalité (les images du début du film) trouve fort peu de force dans sa logique répétitive et vaine face à cette puissance de réalisation et d'imaginaire, elles instillent une idée de justice immanente et de révélation (*anagnorisis* des tragédies grecques antiques³¹) raccordant à une vérité qu'on est loin de se *figurer*³². Moment de « renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance », où l'on se rend compte d'une vraie situation et donc de la réalisation des choses.

Ainsi apparaît le thème du « monstre derrière le mur » dans *Mulholland Drive*. Tout d'abord dans un Winkie, un homme terrifié par une impression de déjà vu, conte à un ami, un cauchemar fait deux fois qui se situe en ce même endroit : la vision d'un visage monstrueux derrière un mur dans l'arrière-cour. Pour se défaire de cette terrible impression, il s'approche ensuite avec son ami du mur en question et le visage tant redouté surgit juste au coin ; cela s'inscrit d'autant plus dans le sujet principal : la vue de la divinité (entendons de la réalité) est « dangereuse et insupportable » pour le mortel (Freud, *Essais de psychanalyse*). Puis, vers la fin du film, la nuit, on est derechef au coin du mur, cette fois rougeoyant. L'ayant passé, on voit au fond d'une cour le « monstre » assis, ayant l'air d'un SDF, tournant entre ses doigts une boîte cubique bleue qu'il met dans un sachet qui tombe sur le sol. Du sachet sort, de façon saccadée par pixilation, un couple minuscule de vieillards (compagnons de voyage de Betty vus au début du film) agités et ricanant. Au plan suivant, Diane après avoir fait tuer Camilia son ex-amante, est assise, démente, sur le canapé dans son bungalow. Elle entend des coups frappés à sa porte³³. Elle sursaute, tourne la tête, alors que le couple de vieillards se glisse sous la porte avec des

rires enfantins lointains. Persistance des coups à la porte. Le regard vague de Diane en gros plan exprime sa souffrance. Coups à la porte et rires plus ou moins enfantins. Puis du visage de Diane, des hurlements intérieurs semblent sortir (par anticipation ?). Soudain elle réalise la situation et se précipite en dehors du canapé, poursuivie par le couple de taille humaine rendu effrayant qui, telles des Érynies (déesses infernales persécutrices), l'assaille en hurlant, sur fond de tonnerre et d'éclairs et l'accule jusqu'à son lit pour la pousser à commettre l'irréparable (elle prend un revolver dans le tiroir de sa table de nuit). Détonation. Diane gît recroquevillée sur le lit. Fumée, puis noir troué d'éclairs bleus. En fondu, le visage du monstre puis un rideau, apparaissent dans une épaisse fumée, enveloppante et puissante, des éclairs envahissent la chambre et la pénombre.

Cette *fausse* « fin » renvoie au moment de l'accident terrible dont est victime Rita au début du film, accident provoqué par deux voitures folles de chauffards sur Mulholland Drive. Mêmes fumées et mêmes éclairs s'y retrouvent pouvant très bien évoqués par anticipation la détonation de l'arme au moment du suicide de Diane. Et l'histoire irradie bien au-delà de ce point d'impact. Après l'accident, Rita, par effet de choc, devient amnésique. Mais plus encore, comme on le verra, elle est une morte en sursis. Puisqu'avec Betty (dans la première partie, l'avatar de Diane), elle découvre son propre cadavre. Elle inaugure en quelque sorte le « voyage » de Diane après sa mort. La lecture du film se fait alors palindromique. Et c'est bien l'histoire obscure et confuse de cette « morte » (quelle qu'elle soit finalement) que perçoit et suit en premier le spectateur, qui, pris de fait en ce jeu, doit comme la Rita amnésique créer ses propres repères, jusqu'à la découverte par elle et Betty du cadavre définitif et décomposé de Diane. Le sien puisqu'à ce moment du film, elle réalise qu'elle s'appelle Diane Selwyn. Là, tout bascule. L'affolement de Rita correspond à une sorte d'affolement inexplicable (et anticipé) chez le spectateur, d'abord « rassuré » dans la découverte du corps, (il s'agit donc d'un thriller), soudain il ne comprend plus. Car de quelle femme ce corps est-il le cadavre ? Un

réel d'une autre portée insiste. « Les rêves les mieux interprétés gardent souvent un point obscur ; on remarque là un nœud de pensées que l'on ne peut défaire, mais qui n'apporterait rien de plus au contenu du rêve. C'est 'l'ombilic' du rêve, le point où il se rattache à l'Inconnu³⁴. »

La force du film réside en la surprenante inversion de la vue « divine » ou plutôt son envers « diabolique » (le monstre du mur), ce *sentiment de réalité* de la tragédie grecque, et trouve par-là l'explication de son mystère : la mort tragique de Diane. La seule réalité découverte par les deux héroïnes, la blonde Betty (avatar de Diane) et la brune amnésique Rita (avatar de Camilla), est celle du corps en décomposition de Diane Selwyn dans l'appartement n°17 de la résidence Sierra Bonita (après son suicide ?) : le fond même de l'histoire — un film dont la protagoniste est morte depuis le début.

¹ Reprise de mon article, « Formes cinématographiques et structures topologiques », in Id. (dir.), *Esthétique de la Complexité. Pour un cognitivisme non-linéaire*, Paris, Hermann, « Visions des sciences », 2017, p. 167-188.

² Hitchcock décorateur puis scénariste sur les plateaux de la UFA (société de production cinématographique) en Allemagne en 1924, a observé Murnau sur le tournage de *Der Letzte Mann* (*Le Dernier des hommes*, 1924).

³ Ainsi les scènes de fête foraine au début de *The Ring* (Hitchcock, *Le Masque de cuir*, 1928).

⁴ Comme le dit Merleau-Ponty (sans parler de cinéma) : « Puisque le visible total est toujours derrière, ou après, ou entre les aspects qu'on en voit, il n'y a accès vers lui que par une expérience qui, comme lui, soit toute hors d'elle-même : c'est à ce titre, et non comme porteur d'un sujet connaissant, que notre corps commande pour nous le visible, mais il ne l'explique pas, ne l'éclaire pas, il ne fait que concentrer le mystère de sa visibilité éparsée [...] ». Maurice Merleau-Ponty, « L'entrelacs-le chiasme », in *Le visible et l'invisible*, texte établi et édité par Claude Lefort, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1964, p. 180.

⁵ Paul Bach y Rita, « Substitution sensorielle et qualia ». In Joelle Proust (éd.), *Perception et intermodalité. Approches actuelles de la question de Molyneux*, Paris, PUF, 1997, p. 81-100. De son côté Gerald M. Edelman dit dans *Biologie de la conscience* : « la

séquence de sensations que l'on éprouve effectivement est extrêmement personnelle, car elle repose sur une série de moments de l'histoire personnelle ou de l'expérience immédiate de chacun ». Gerald Edelman, *Biologie de la conscience*, trad. fr. Ana Gerschenfeld, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 176.

⁶ Le problème de la conscience, trop vaste pour être traité ici, sortirait d'ailleurs du champ de cet article.

⁷ Les *qualia* ne se rapportent pas non plus seulement aux qualités distinctives des expériences telles que « [les] maux de dents, le goût du chocolat noir, le son d'un violon », ou encore la rougeur d'une cerise contrairement à ce que disent Georges Lakoff et Mark Johnson dans *Philosophy in the Flesh*. Georges Lakoff et Mark Johnson., *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999, p. 103. À noter que le premier qui parle de *qualia* (au singulier *quale*) est Charles S. Peirce en 1866. Cf. Charles S. Peirce, « The Logic of Science ; or Induction and Hypothesis [Lecture IX of the Lowell Lectures, 1866] », in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vol. VIII*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, p. 471-488.

⁸ Ici s'instaure l'idée d'un « canal à capacité limitée » ainsi que hypothèse du goulot d'étranglement central ou de l'« entonnoir » du psychologue Donald E. Broadbent, *Perception and Communication*, London, Pergamon Press, 1958.

⁹ L'homme est un innocent touriste.

¹⁰ C'est un bouton qui sert à repérer la future victime.

¹¹ Dans *Number Seventeen* (Numéro 17, 1932), la bagarre très réaliste à la violence sèche entre deux hommes, évoque un petit film expérimental à part entière (alternance de plans très courts heurtés, juxtaposés, parfois accélérés, avec plusieurs angles de prise de vue).

¹² À l'époque, Hitchcock a un projet de « film symphonique » expérimental, *London projet proche de Berlin, symphonie d'une grande ville* (Walther Ruttmann, 1927), mais aucun de ses projets expérimentaux n'aboutit. Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock. Une vie d'ombres et de lumière*, trad. fr. Jean-Pierre Coursodon, Lyon/Paris, Institut Lumière/Actes Sud, 2011, p. 142.

¹³ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie scientifique*, Paris, Minuit, « Arguments », 1956, p. 107.

¹⁴ Antonio Damásio, *Le Sentiment même de soi. Corps, émotion, conscience*, Paris, Odile Jacob, « Sciences », 1999, p. 19. Damásio y représente dans un tableau la scénographie de la conscience comme une partition dont les multiples portées seraient : les émotions d'arrière-plan, les émotions spécifiques, le verbal, l'éveil...

¹⁵ Comme on observe dans le cerveau des phénomènes superposés à l'œuvre lors d'une perception.

¹⁶ Le personnage « double » renvoie d'ailleurs au doublement entre les deux sœurs : l'une « bonne », Gisèle, et l'autre « mauvaise » (vampirisée), Leone.

¹⁷ Points de vue aussi présents à la fin de *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), lorsque Jeanne est conduite vers son supplice.

¹⁸ Comme pour marquer cette emprise, la pellicule est voilée, grise sur tout le film, à l'origine du fait d'une erreur de laboratoire. Incident habilement exploité par Dreyer.

¹⁹ Il se rapporte au père de Lula, Clyde, brûlé vif dans une incendie chez lui.

²⁰ En tant qu'elles permettent l'interprétation sémantique. Chomsky distingue ainsi une *structure superficielle* linéaire (*shallow structure*), c'est-à-dire la manière dont le message est prononcé – la forme phonétique-, et une *structure profonde ramifiée* de la langue ou *représentation sous-jacente*, c'est-à-dire un format de représentation des sons – la forme phonologique. Cette forme phonologique définit une grammaire propre, indépendante du contexte : soit une hiérarchie de phrases qui suit les lois de la syntaxe. Noam Chomsky, « Three Models for the Description of Language ». In *LR.E. Transactions on Information Theory*, vol. IT.2, 1956, p. 113-124 ; Id., *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, The MIT Press, 1965.

²¹ Voyeurisme sur Dorothy par Jeffrey caché dans le placard. Découvert par elle, il est, à son tour, exhibé nu. Un début de scène d'amour est coupé par la venue de Frank. Puis face à Jeffrey derechef dans le placard, viennent sadisme (Frank) et masochisme (Dorothy).

²² La flamme redondante au cours de *Wild At Heart*, qu'elle vienne d'un briquet pour allumer une cigarette (avant ou après l'amour entre Sailor et Lula) ou d'une allumette avec bout de cigarette grillant en gros plan, ou d'un briquet à nouveau, est une énigme. Tout comme ce plan récurrent d'une fenêtre brisée avec incendie derrière. On voit plus tard à deux reprises Clyde en feu traverser une pièce et s'écrouler. Deux lectures sont possibles ou bien il s'est suicidé ou bien... Plus tard, on voit le bandit Santos arroser d'essence le corps couché de Clyde, puis une allumette enflammée en gros plan, enfin le corps en feu de Clyde.

²³ Neil Tennant, « Cognitive Phenomenology, Semantic Qualia, and Luminous Knowledge », in Patrick Greenough and Duncan Pritchard (éds.), *Williamson on Knowledge*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 242-243.

²⁴ Telle la scène primitive, le coït parental.

²⁵ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. fr. Ignace Meyerson, nouvelle édition augmentée et

entièrement révisée par Denise Berger, Paris, PUF, « Quadrige », 1993, chapitre VI « Le travail du rêve », « III. — Les procédés de figuration du rêve », p. 269.

²⁶ Comme le Mal chez Fritz Lang qu'il s'agisse du bandit Mabuse et sa bande ou encore des nazis.

²⁷ « Ne pas traverser ».

²⁸ La bouteille de Klein ou surface de Klein (1882) du mathématicien allemand Felix C. Klein (1849-1925) est au reste étroitement liée au ruban de Möbius.

²⁹ Ainsi dans *Eraserhead* (Lynch, 1977), un radiateur dans une chambre ouvre sur un ailleurs, un monde parallèle où vit sur une scène de théâtre miniature (préfiguration de la Lodge, la Red Room de *Twin Peaks*) une femme au visage spongieux : la Dame du Radiateur.

³⁰ Selon Lynch, descendre dans une oreille, conduit à quelque chose d'immense. Autres passages. « [...] c'est une ouverture. L'oreille est large, et quand elle se rétrécit, on peut y descendre. Et elle mène à quelque chose d'immense... » Cf. *David Lynch : entretiens avec Chris Rodley*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 105. Autres passages. Dans le générique de *Sailor et Lula*, les flammes d'un incendie suivent l'allumette enflammée en très gros plan. Énoncé ou compression qui conduit par anticipation à la révélation de la mort du père de Lula. Même si celle-ci n'est pas le sujet du film. Dans *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992) une porte ouverte dans un mur se trouve au sein d'une photographie dans la chambre de Laura Palmer. S'y enfonce, c'est découvrir un monde contigu au monde réel, menant à la Red Room, lieu constant d'où partent les événements opposés au normal. Structure *en plus*, comme rapportée, dans les films de Lynch, la Red Room en renforce néanmoins la construction très cohérente.

³¹ Prise de conscience soudaine du héros voyant enfin les choses *telles qu'elles sont*.

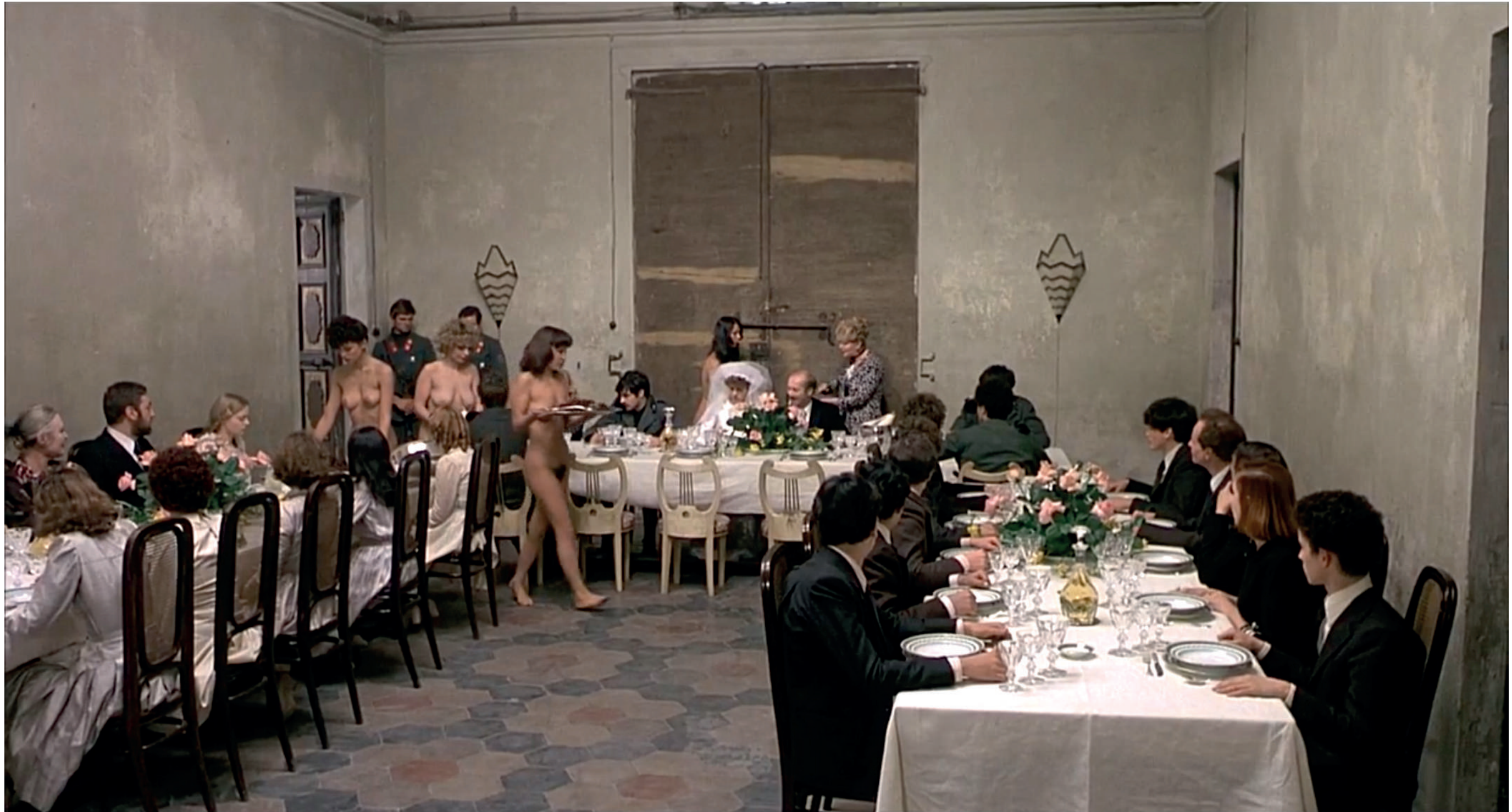
³² Même s'il peut s'agir d'une révélation triviale comme celle de la sexualité trouble de Dorothy, la chanteuse perverse dans *Blue Velvet*.

³³ Coups d'ailleurs déjà entendus dans d'autres circonstances juste avant que le personnage du Cow Boy entre dans le bungalow.

³⁴ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 446.

Univers pasoliniens 2

Dossier coordonné par LOUIS-JOSÉ LESTOCART & VANESSA DE PIZZOL



Salò ou les 120 journées de Sodome, 1975, 1h11'32" Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

Les Turcs au Frioul: quand l'Histoire porte les interrogations de Pasolini

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz

Pasolini dramaturge est, sans doute, méconnu bien que célébré depuis sa disparition. La pièce de jeunesse Les Turcs au Frioul (1944) annonce la problématique qui traversera toute l'œuvre de l'écrivain en exprimant son constant paradoxe où se côtoient l'engagement politique et une forme de spiritualité, à l'ombre de la figure maternelle.

À ce moment de sa vie, Pasolini, en retrait des événements de la progression des nazis dans le Nord de l'Italie, opte pour une résistance intellectuelle tant au pouvoir central italien qu'aux ravages guerriers. Le long débat villageois qui constitue les dialogues de cette courte pièce met en lumière une situation dramatique dans l'attente d'une invasion destructrice qu'éclaire l'alternance du frioulan et du latin, opposant ainsi deux attitudes.

Le recours à l'Histoire, qui situe la pièce dans un cadre médiéval, préfigure d'autres œuvres qui puisent dans un passé transfiguré, et renvoie à l'immobilisme de l'Église contemporaine tout en célébrant une langue « rugueuse » dans ce que le frioulan comporte et qui anime les élans héroïques des jeunes personnages.

Fils d'un militaire et d'une institutrice, Pier Paolo Pasolini a vécu une enfance ballottée entre les divers lieux de résidence du père¹, mais Casarsa Della Delizia² demeure le point d'ancrage de l'enfance, l'espace de liberté et de nature qui sera le lieu de la révélation de la poésie, de l'écriture et des découvertes tant intellectuelles qu'intimes. Il n'est donc pas surprenant que le dialecte frioulan³ prenne de l'importance puisque lié à une stabilité rassurante et à Susanna sa mère, entièrement dévouée à ses enfants. Sans vouloir considérer le frioulan comme une langue maternelle, il n'en est pas moins vrai qu'elle est celle des affects, de l'entrée en littérature⁴ et, d'une certaine manière, de la résistance. L'attraction pour cette langue « rugueuse », populaire⁵, préfigure les choix à venir du *romanesco* de son premier roman publié⁶ et des dialogues d'*Accattone* et de *Mamma Roma* lorsque le cinéma se joindra à la poésie. De fait, ainsi que le note son cousin Nico Naldini :

Les poètes provençaux et les premières études de philologie romane font résonner d'une manière nouvelle les lieux frioulans, combient d'échos historiques le parler paysan et en font ressortir l'ancienne pureté ladine⁷, de zone

marginale « solide et grise ». [...] C'est ainsi que commencent pour Pier Paolo le goût des recherches archaïques, du mystère paysan et de la nostalgie du « temps présent »⁸.

Si la poésie frioulane de Pasolini a connu, dès ses débuts, une certaine notoriété, les écrits dramatiques sont demeurés longtemps dans une discrétion médiatique, très exactement jusqu'en 1968, quand sa pièce *Orgia* a été montée, et surtout après sa fin tragique, selon le principe qu'un auteur mort est un auteur à redécouvrir. De fait, ainsi que le souligne Hervé Joubert-Laurencin, « Pasolini n'a été longtemps connu que pour son théâtre d'après 1966⁹ », c'est-à-dire une fois que le cinéma lui eût donné une renommée. Toutefois, il note l'intérêt précoce pour le théâtre : « Celui-ci remonte très loin dans le temps puisque la première pièce écrite l'a été en 1938¹⁰. »

Ainsi la pièce en un acte *Les Turcs au Frioul*, écrite en mai 1944¹¹, a-t-elle été longtemps négligée, voire ignorée, d'une part en raison de la langue frioulane¹², et d'autre part par la thématique qui laissait croire à une fantaisie historique sans grand intérêt, un élan d'un jeune homme en devenir. On doit à l'initiative de Walter Siti¹³ la mise en lumière d'un Pasolini

dramaturge et, curieusement, nous dit H. Joubert-Laurencin, « Seul le drame en un acte écrit en langue frioulane : *Les Turcs au Frioul*¹⁴, avait fait l'objet d'une publication en volume dès 1976¹⁵, et était mieux connu de ceux qui s'intéressaient à l'œuvre de Pasolini¹⁶ ». Une diffusion plus large en revient également à Elio Di Capitani en 1995. Mario Brandolin rappelle la position du metteur en scène :

Mais les années 90 sont également marquées par la rencontre avec un grand auteur italien : Pasolini. En 1995, il crée pour la Biennale Teatro *I Turcs tal Friul*, une œuvre de jeunesse du poète frioulan, en confiant à Lucilla Morlacchi la direction d'un casting très nombreux d'acteurs et de chanteurs qui interprètent les magnifiques chœurs de Giovanna Marini. Et le binôme Pasolini et Marini accompagne également un autre projet important de De Capitani, *l'Orestide*, mis en place en 1999¹⁷.

Un drame en un acte

Casarsa exerce une attraction très forte sur l'imaginaire pasolinien en raison des légendes qui circulent autour de la famille Colùs¹⁸, lui accordant une noblesse à laquelle l'auteur demeure attaché et dont Susanna Colussi-Pasolini fait état dans son ouvrage publié à titre posthume¹⁹.

L'écriture des *Turcs au Frioul* recourt à un épisode précis relaté « sur une dalle murée dans l'église Santa Croce de Casarsa », nous dit Enzo Siciliano, que Pasolini théâtralise :

1499 LE 30 SEPTEMBRE / A LA DATE CI-DESSUS
VINRENT LES TURCS / DANS LE FRIOUL ET ILS TRA-
VERSÈRENT LA VILLE / ET NOUS, MATTIA DE MON-
TICO ET ZUANE / COLUSO FÎMES VCEU DE FAIRE
CET / TE SAINTE ÉGLISE S'ILS NE FAISAIENT PAS DE
DÉGÂTS ET PAR LA GRÂCE DE LA / MADONE NOUS
FÎMES EXAUCÉS ET / NOUS AVEC LA MUNICI-
PALITÉ FÎMES LA PRÉS / ENTE ÉGLISE ET NOUS LES
COMPAGNONS BASTI / AN DE LACRUZ ET ZUAN
DE STEFANO / GAMBLIM LA FÎMES DÉCORER LE / 7
SEPTEMBRE 1529²⁰.

De facto, il retient de la complexe histoire du Frioul les invasions turques du xv^e siècle alors que la région est sous domination vénitienne depuis 1424 en contrepartie d'une période de paix et de prospérité jusqu'à l'entrée des Turcs en 1472, que les armées vénitiennes parvinrent à repousser. Cependant, en 1477, des attaques dans le bas Frioul (de l'Isonzo au Livenza) ranimèrent les combats durant deux décennies et en 1499, 132 villages furent brûlés jusqu'à Porcia. *A contrario*, curieusement, Casarsa fut épargnée.

Pour sa pièce, Pasolini exploite cet événement dans un tableau de la vie rurale paisible que vient briser l'annonce de l'arrivée des Turcs qui ont franchi l'Isonzo et se rapprochent dangereusement de Casarsa. S'en suit un débat entre les villageois sur la conduite à tenir : se placer sous la protection de la Vierge ou prendre les armes.

Dans le contexte médiéval où chrétienté et islam s'affrontent régulièrement et plus encore depuis la chute de Constantinople (1453), les Turcs figurent l'Antéchrist et leurs guerres de conquête s'apparentent dans l'esprit populaire à un châtement divin. Dans son remarquable article, Andrea Martignoni insiste sur ce sentiment de terreur :

Chaque conquête militaire des Turcs conduit à une puissante réactualisation des images et des peurs eschatologiques relayées dans les milieux ecclésiastiques mais aussi par les prédicateurs. Si l'Antéchrist cristallise donc l'univers du mal, du péché et de la tentation, se fait jour en Occident, surtout à partir de la biographie du moine Adson, une interprétation de plus en plus personnalisée de l'Antéchrist. On l'identifie alors à un personnage historique parfois du passé, le plus souvent du présent et quelquefois aussi du futur. Il s'agit d'un processus d'individualisation historique de l'Ennemi. Le Turc, en ce xv^e siècle, est l'autre par excellence : il fascine et il effraye²¹.

Ainsi la première mention des Turcs dans la version théâtrale prononcée par Zuan Gamblin

rappelle-t-elle les heures des Barbares du v^e siècle : « Les Turcs sont ici tout près, en train de détruire, de brûler, de tuer » (107), et plus précisément les invasions des Huns quand il affirme « Ils brûlent tout, ils détruisent tout. Ils ne laissent même pas un brin d'herbe²² » (116), ou encore : « Les Turcs c'est comme le Diable. » (108)

La date de l'écriture des *Turcs au Frioul* autorise à considérer la pièce comme une vision des années terribles de la fin de la Seconde Guerre²³, d'autant que les soldats avaient été recrutés parmi les Cosaques, autres figures lointaines et redoutées pour leur cruauté. Il n'est pas surprenant que la terreur médiévale se réanime au moment où les troupes nazies sont aux prises avec les résistants communistes, alors que la province appartient à l'Allemagne depuis l'année précédente²⁴ et que Mussolini s'est réfugié dans la république fantôme de Salò (23 septembre 1943-26 avril 1945).

Toutefois, au-delà de la transposition historique, il faut noter que la mise en scène du petit peuple de cette bourgade préfigure l'intérêt que l'auteur a accordé toute sa vie aux marginaux, aux laissés pour compte, ainsi que le crie Meni : « Mais ici, au fond des champs, perdus au milieu de quatre maisons grises de fumée, dans un trou du Frioul, comment ferait le Seigneur pour penser à nous ? On naît, on vit et on meurt. Et Lui n'en sait rien. » (106)

De fait, la pièce réunit « sous le portique de la maison des Colùs » quatorze personnages nommés. Parmi eux, cinq appartiennent aux Colùs : la mère (Lussia), un oncle ou le père (Zuan) et trois fils (Pauli, Meni et Nisiuti), tous dans l'attente angoissante de l'arrivée des Turcs dont ils surveillent les avancées. La présence de deux générations permet d'introduire le rappel de l'année 1472 dont les plus anciens conservent le souvenir (114). Se joignent à eux le maire de la commune et ses conseillers, les villageois, ainsi que le prêtre de la petite église dont le nom n'est pas mentionné²⁵. Ce relatif anonymat fait sens : il n'existe que par sa fonction et représente à lui seul le clergé tout entier et tout puissant, comme le laisse entendre la dernière réplique : « Serrons-nous dans l'ombre de nos maisons. Chrétiens, sans

plus jamais rien nous demander. Nous, qui ne sommes rien, blottissons-nous, ici, dans le giron du Seigneur. Amen. » (137)

La mise en scène du monde paysan de Casarsa renvoie au théâtre antique avec la présence du chœur des villageois qui accompagnent le prêtre (121) et celui des Turcs nommément désignés dans la didascalie (127), mais aussi à une reconstitution rurale de l'agora grecque où se tenait les débats entre les citoyens athéniens. Le chant des Turcs qui résonne au loin est porteur d'une menace placée sous le signe de la lune, l'astre éteint est relié à la mort : « Lune, infinie la lumière de ta sphère / brille dans la sérénité des vieux morts. » À l'inverse du soleil, dédié à la vie, elle est, dans sa plénitude, l'éclairage métallique des armes. La poésie macabre du chant, seule insertion en vers dans le texte, rappelle, dans un contexte différent, celle du *Romancero gitano* de García Lorca²⁶.

En revanche, si la tragédie grecque se déroule du lever au coucher du soleil, *Les Turcs au Frioul* est une pièce nocturne qui s'ouvre sur le dîner, sous « la lumière de la lune » (124) et d'un ciel étoilé (130), mais surtout éclairée des feux rougeoyants des incendies des villages voisins, préparant le dénouement qui voit le retour du corps sans vie de Meni. Ainsi la densité dramatique repose-t-elle aussi sur la maîtrise du temps et de la lumière qui lui accorde une intensité quasi apocalyptique avant que l'intervention virginale n'apporte une délivrance, au prix cependant de la mort d'un jeune héros, comme offert en sacrifice.

Pour courte qu'elle soit, la pièce comporte une tension intense et met en opposition deux attitudes de la jeune génération qu'incarnent les deux frères Colùs. Pauli, le méditatif, recourt à la prière dès l'ouverture : « Christ pitié pour notre village » (103), sans d'autre espoir que la grâce de la Vierge, puisque le Christ semble les avoir abandonnés, contrairement aux évangiles où il protège les humbles et les faibles. À cette longue litanie succède la brutale intervention de Meni, son frère : « Prie, Pauli, prie. C'est bien le moment de prier. À présent, il faudrait plutôt entonner le *De profundis* » (104), ce qui laisse présager sa décision de quitter le village et de prendre les armes pour défendre

sa liberté. Il est aisé de reconnaître une part autobiographique dans ces deux personnages, puisque Guido, le frère cadet, s'engagea à 19 ans dans la brigade Osoppo²⁷, tandis que Pier Paolo lutta « avec les armes de la poésie ». Toutefois, la révolte de Meni renvoie aux doutes de Pier Paolo envers la miséricorde de Dieu pour les humbles, même au moment où il confie dans *Les Cahiers rouges*²⁸ s'être « rapproché de la religion²⁹ ».

Le miracle dont le prêtre s'émerveille : « Voilà la voix de la Vierge, Chrétiens, voilà le miracle ! » (138) repose sur un ouragan, un souffle qui brouille la vue des Turcs et pourrait tout autant relever du Destin³⁰, si l'on en croit les paroles de Pauli qui vient de blasphémer. De fait, Pauli est sans doute le personnage le plus ambigu, ou du moins celui qui demeure insaisissable : conformiste et pieux dans le prologue, il adopte le vocabulaire de Meni et le rejet de Dieu dans sa douleur : « Tu avais raison, frère, de blasphémer le Seigneur, de maudire la Vierge ! » (137)

À ce moment, les deux frères que tout semblait opposer s'unissent, et cette fusion permet d'adhérer à l'analyse d'Andreina Ciceri quand elle affirme : « Les deux frères Meni et Pauli (qui renvoient de façon suggestive aux deux frères réels) ne semblent pas deux présences antithétiques, mais deux âmes interchangeables, en une sorte de chiasme³¹. »

Il en va de même pour les deux langues qui s'affrontent dans le texte : le frioulan, primaire et spontané, que Pasolini reproduit sans effet folklorique, et le latin, religieux et consensuel, que l'on utilise pour s'adresser à Dieu, comme une vaste métaphore de la distance entre le populaire et le divin. Sans doute est-ce cette confrontation linguistique qui porte en germe les futures positions de Pasolini envers une Église indifférente à la misère du sous-prolétariat et engoncée dans un rituel conformiste, jusqu'au renouveau de Vatican II³².

Outre « l'effet de réel³³ », les prières guidées par le prêtre s'expriment en latin d'église, mais la présence du grec dans le *Kyrie* (126) figure l'évolution du culte depuis les Évangiles, tout comme la reprise par le village tout entier manifeste d'une part la solidarité des habitants, et d'autre part la docilité des chrétiens devant leur pasteur. De plus, son usage invite au

rapprochement entre l'arrivée des Turcs en châtiment des péchés de la population, dans la lignée d'Attila, « fléau de Dieu », ce que Pasolini ne pouvait ignorer dans sa connaissance du territoire frioulan et vénitien³⁴.

Plus encore, la confrontation des deux langues souligne le caractère spontané du frioulan qui exprime avec nuances les sentiments et se teinte parfois d'images poétiques, et l'aspect mécanique du latin, répété par la foule qui ne le comprend qu'à demi et que seul le prêtre maîtrise³⁵. En effet, si les formules latines rassemblent tous les habitants et précèdent la délivrance et la déroute des Turcs, le frioulan est porteur de l'âme de Casarsa dans les nombreuses évocations des dures conditions de vie, mais aussi d'une sorte de parabole portée par le très jeune Nisiuti quand il capture les trois chardonnerets et les montre à son frère Meni : « Regarde comme ils sont beaux ! » (111), et Meni lui rétorque : « Ils sont beaux, oui ...mais ils meurent, ils meurent Nisiuti. » (111) La fragilité de l'oiseau³⁶ symbolise celle des jeunes rebelles et la mort du chardonneret préfigure celle de Meni, dans une ode à l'enfance :

(Bienheureux ces cheveux d'enfant !
J'ai gardé quelque chose dans la main
de frais et de sauvage. Il me semble
sentir comme une odeur lointaine
– que sais-je – une odeur de roses et
de vignes mouillées... comme quand
on allait à la recherche de nids... [...]
Qui croyait alors que nous allions devenir
ces jeunes et ces hommes que nous
sommes maintenant ?) (112)

Précisément mise entre parenthèses, cette pensée de Meni évoque la célébration de la campagne frioulane et les joies innocentes de l'enfance dont Pasolini conservera la nostalgie. Il en va de même dans l'approche des personnages féminins incarnés uniquement par les mères nourricières, protectrices et vouées à la souffrance. Dès les premiers dialogues, l'intervention d'Anuta Perlina les incite à la prudence, au recueillement, au nom de l'amour de leur mère : « Pense à ta mère, Meni, veux-tu ? Elle tremble pour toi, mon garçon »

(104), elle qui confie avoir perdu son « fils tout jeune » (106), précédant la douleur de Lussia Colùs dont il n'est rien dit, laissant à Nisiutu le chant funèbre (136-137). Outre le fait que cette ellipse évite un pathos malvenu, la mère en vigilance sur le toit est protégée par Pauli. Alors que le corps de Meni entre dans le village, Pauli demande : « Toi, Anuta, va, je te prie, va près de ma mère et garde-la bien à la maison. Qu'elle ne le voie pas. [...] Qu'elle n'ait pas à souffrir de ceci juste avant de mourir. » (136) Il n'est plus à démontrer l'assimilation de la mère à la Vierge dans l'œuvre pasolinienne, dont on trouve ici les prémices et qui s'incarnera sous les traits de Susanna, *mater dolorosa*³⁷ dans *Il Vangelo secondo Matteo*, vingt ans plus tard. Le tribut à payer pour sauver le village demeure le fils aimé, faisant ainsi de Meni une victime expiatoire.

Manifestation de l'angoisse dans laquelle Pasolini a vécu cette période, la mort de Meni apparaît comme la prémonition de la fin tragique de Guido³⁸, et peut-être aussi, si l'on veut poursuivre le cheminement interprétatif, le pressentiment de sa propre mort, lorsque Meni s'écrie : « De nous, il ne restera rien : une mort épouvantable, du sang, des cris et puis plus rien. » (117) Plus vraisemblable est l'évocation de la figure christique qui rayonne dans toute l'œuvre pasolinienne, dont le personnage d'Accattone est la première présente dans l'œuvre cinématographique et que l'on retrouvera dans le Christ de *Il Vangelo secondo Matteo*.

Conclusion

Les Turcs au Frioul s'inscrit dans le parcours de jeunesse de Pasolini qui n'a cessé de susciter l'intérêt après sa mort. Pour émaner de l'écrivain en devenir qu'il était en 1944, la pièce contient en germe des thématiques essentielles qui l'accompagneront dans toute son œuvre. Sans doute est-ce la juxtaposition de la prière et du blasphème qui en est la plus représentative, ainsi que le souligne Hervé Joubert-Laurencin lorsqu'il reprend l'analyse de Virgilio Fantuzzi : « L'intrigue est très significativement résumée selon le point de vue du blasphème par Virgilio Fantuzzi (le drame, dit-il, est représentatif de la "veine d'inspiration religieuse

frioulane, pleine de germes du schisme et effleurée par l'inclination au blasphème")³⁹. » Il en va de même pour l'engagement politique qui prend ici les couleurs d'un régionalisme épris de liberté et qui repose sur une résistance au fascisme dont les Turcs deviennent porteurs, comme le souvenir de l'alliance ottomane avec l'empire allemand durant la Première Guerre mondiale. Plus encore, le sacrifice et la mort de Meni, qui préludent à celle de Guido victime d'une trahison, ouvrent des perspectives conflictuelles avec le communisme et dévoilent une sourde culpabilité qui transparait dans toute son œuvre.

Que la pièce soit portée par le frioulan, outre la curiosité linguistique que l'on peut déceler, signe clairement l'appétence de Pasolini pour l'insoumission, le rejet d'un « prêt-à-penser » qu'incarne ici le latin, et annonce le doute permanent envers les institutions officielles, ce qu'il n'a cessé de dénoncer.

¹ Pasolini naît à Bologne le 5 mars 1922. Sa famille se rend ensuite à Parme, puis à Conegliano, Belluno, à nouveau Conegliano, avant de trouver refuge à Casarsa lorsque son père est emprisonné pour dettes de jeu (1928). Suivront de brèves installations de la famille à Sacile, puis à Idrija, Cremona et Scandiano, avant son entrée au collège à Reggio Emilia. Cette instabilité est compensée par les étés passés à Casarsa qui devient son repère affectif avant de devenir à la fin 1942 un abri pour lui-même, sa mère et son frère Guido, de trois ans son cadet.

² Casarsa Della Delizia est une bourgade de la région autonome du Frioul-Vénétie (nord-est de l'Italie).

³ Voir notre article, « El friulano como resistencia de la identidad : Pasolini y Casarsa Della Delizia », *AdComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* 5, 2013, p. 211-223.

⁴ Son premier recueil, *Poesie a Casarsa*, Bologne, 1942. Voir la préface de Dominique Fernandez, *Poèmes de jeunesse et quelques autres*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995.

⁵ Voir Pier Paolo Pasolini, *La Langue vulgaire*, trad. fr. Felicetti Ricci, Saint Michel de Vax, La Lenteur, 2021 [2013].

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Les Ragazzi*, trad. fr. et préface Jean-Paul Manganaro, Paris, Buchet-Chastel, 1958. Voir René de Ceccatty, *Pier Paolo Pasolini*, Paris, Gallimard, « Folio Biographies », 2005, p. 125-126.

⁷ Ladine : le ladin est une langue proche du romanche et du frioulan, issue du latin populaire.

⁸ Nico Naldini, *Pasolini*, trad. fr. René de Ceccatty, Paris, Gallimard, « Biographies », 1991, p. 26-27.

⁹ Hervé Joubert-Laurencin, « Préface », in Hervé Joubert-Laurencin et Caroline Michel (eds.), *Pier Paolo Pasolini, théâtre 1938-1965*, trad. fr. Hervé Joubert-Laurencin, Caroline Michel et Luigi Scandella, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 7.

¹⁰ Hervé Joubert-Laurencin, *Le Grand Chant. Pasolini. Poète et cinéaste*, Paris, Macula, 2022, p. 133. Cette pièce est une tragédie intitulée *Cédipe à l'aube* (N. d. R.).

¹¹ Dans son article « History on the Margins », Rosa Mucignat signale que Rienzo Pellegrini propose de dater l'écriture de la pièce de l'été 1944, après la mort de Guido, ce qui ôterait le caractère prémonitoire du dénouement. Voir Rosa Mucignat, « History on the Margins. Pier Paolo Pasolini's *Turcs Tal Friul* », *CompLit. Journal of European Literature, Arts and Society* 2(4), 2022, p. 160, note 12.

¹² En 1964, Luigi Ciceri, ami de Pasolini, voulut publier un extrait de la pièce, mais l'édition ne parvint à terme qu'en 1976. Cf. Rosa Mucignat, « History on the Margins », *op. cit.*, p. 163.

¹³ Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), *Teatro*, avec deux entretiens accordés par Luca Ronconi et Stanislas Nordey, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2001.

¹⁴ La pièce a été mise en scène par Elio De Capitani au teatro dell' Elfo à Milan en 1995, avec Giovanni Marini pour la musique. Elle a reçu un excellent accueil de la critique.

¹⁵ La pièce connut un premier montage dirigé par Rodolfo Castiglione en 1976 après l'édition à Udine, puis des représentations successives de Gianni De Luigi en 1977 et de Paolo Mezzacapo de Enzo en 1986.

¹⁶ Hervé Joubert-Laurencin, « Préface », *op. cit.*, p. 8.

¹⁷ Mario Brandolin, « De Capitani e "I Turcs" : il teatro di Pasolini mi cambiò per sempre. Entretien avec Elio de Capitani, 3 août 2015 ». <https://www.messengeroveneto.gelocal.it> « Mais les années quatre-vingt-dix sont aussi marquées par la rencontre avec un grand auteur italien : Pasolini. En 1995, il met en scène *I turcs tal Friul*, une œuvre de jeunesse du poète frioulan, pour la Biennale Teatro, confiant à Lucilla Morlacchi les conseils d'une grande distribution d'acteurs et de chanteurs qui interprètent les magnifiques chœurs de Giovanna Marini. Et la combinaison de Pasolini et Marini accompagne également un autre projet important de De Capitani, *l'Orestide*, mis en scène en 1999 ». Cf aussi , « Elio

De Capitani, regista dei "Turcs", racconta il suo Pasolini », *Centro Studi Pier Paolo Pasolini*, 5 août 2015. <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/elio-de-capitani-regista-dei-turcs-racconta-il-suo-pasolini/>

¹⁸ Il s'agit de l'acte d'héroïsme d'un certain Pauli Colùs, lequel quitta Casarsa pour évaluer l'avancée des Huns et sauva les biens sacerdotaux du patriarcat ainsi que le patriarche lui-même, ce qui lui valut en reconnaissance des terres et un titre de noblesse. À noter que le patronyme a été italianisé en Colussi.

¹⁹ Susanna Colussi Pasolini, *Une famille romanesque*, trad. fr. Nathalie Castagné, Paris, Seuil, 2011, p. 189-191.

²⁰ Enzo Siciliano, *Pasolini, une vie*, trad. fr. Jacques Joly et Emmanuelle Genevois, Paris, La Différence, « Essais », 1983, p. 84. Nous reproduisons la graphie.

²¹ Andrea Martignoni, « Mamma li Turchi ! Politique et religion face à la menace turque (Frioul, Italie, xve-xvie siècles) », *Circe* 1(1), 2012. revue-circe.uvsq.fr/mamma-li-turchi-politique-et-religion-face-a-la-menace-turque-frioul-italie-xve-xvie-siecles/

²² Cette mention fait allusion au célèbre adage attribué à Grégoire de Tours in *Decem libros historiarum (Histoire des Francs)* pour qualifier Attila : « Là où Attila a passé, l'herbe ne repousse plus. »

²³ À cela s'ajoute le 500^e anniversaire de la création de la paroisse de Casarsa.

²⁴ Après la signature de l'armistice avec les troupes alliées (8 septembre 1943), les Allemands envahirent l'Italie et le Frioul fut annexé sous le nom de Adriatisches Kuesteland (littoral adriatique).

²⁵ La relation harmonieuse entre le maire et le curé de la paroisse témoigne de l'union entre le politique et le religieux, le premier restant le plus souvent soumis au second.

²⁶ Federico García Lorca, « Romance de la luna, luna », *Romancero Gitano*, Madrid, Aguilar, 1971, p. 425. La lune est présentée par le poète comme « una bailarina mortal », une danseuse mortifère. Chez Pasolini, elle se fait alliée des porteurs de mort.

²⁷ Nico Naldini cite une lettre de Guido à son père, datée du 5 mai 1944, dans laquelle il confie : « Je ne peux, en dépit de ma bonne volonté, me tenir à l'écart de la politique », si bien qu'il part rejoindre la résistance « à la fin mai ». Nico Naldini, *Pasolini, op. cit.*, p. 69-70.

²⁸ Son journal intime romancé d'où sortira deux romans *Actes impurs* et *Amado mio* (N. d. R.).

²⁹ Nico Naldini, *Pasolini, op. cit.*, p. 56.

³⁰ On peut aussi songer à une citation indirecte de *l'Othello* de Shakespeare : « Nos guerres sont finies ! — Cette désespérée tempête a si bien étrillé les Turcs

— que leurs projets sont écopés. Un noble navire, venu de Venise, — a vu le sinistre naufrage et la détresse — de presque toute leur flotte. » (II, 4)

³¹ Andreina Ciceri, postface à l'édition frioulane des *Turcs au Frioul (I turcs tal Friul)* à Udine, 1976, p. 59. Cité dans Enzo Siciliano, *Pasolini, une vie, op. cit.*, p. 86.

³² Voir René de Ceccatty, *Le Christ selon Pasolini*, Paris, Bayard, 2018. Ceccatty rassemble dans cet ouvrage les textes pasoliniens sur le Christ qu'aurait, d'une certaine manière, trahi l'Église. Pasolini a salué les avancées de Vatican II (1963-1965) mené par Jean XXIII, à qui il dédia *Il Vangelo secondo Matteo* (1964).

³³ Cf. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications* 11, « Recherches sémiologiques le vraisemblable », 1968, p. 84-89.

³⁴ Consulter Andrea Martignoni, « Mamma li Turchi ! », *op. cit.* Verdi a repris cette image dans *Attila* (1846), opéra qui raconte le sauvetage d'Aquilée par Ezio. Là aussi, le musicien use de l'Histoire pour une cause politique : l'unité italienne et le départ des Autrichiens de la région.

³⁵ Pascale Deloche rappelle que pour Pasolini « il était urgent de rénover l'Église, et l'aggiornamento opérerait en effet une révolution copernicienne. La véritable nouveauté de Vatican II réside en effet dans la priorité de référence donnée au "peuple de Dieu", que ce soit dans l'organisation juridique

ecclésiastique, la compréhension de la Révélation, ou le rapport de l'Église au monde ». Pascale Deloche, « Le procès de Pasolini pour *La Ricotta*, un jugement eschatologique ? », *Histoire, monde et cultures religieuses* 1(33), 2015, p. 91. <https://doi.org/10.3917/hmc.033.0083>. Dans cet esprit, le premier signe perceptible est l'usage du vernaculaire pour célébrer la messe en lieu et place du latin.

³⁶ La thématique de l'oiseau est récurrente chez Pasolini et prendra toute sa dimension dans *Uccellacci e uccellini*, 1966. À noter l'influence des écrits de saint François d'Assise. Voir à ce propos, Anne-Violaine Houcke, « Saint François selon Pasolini », *Double Jeu : Théâtre / Cinéma* 13, « François d'Assise à l'écran », 2017, p. 73-99.

³⁷ Une version populaire de cette *Mater Dolorosa* apparaît dans *Mamma Roma* (1962).

³⁸ Guido comme ses camarades frioulans ont refusé de rejoindre la brigade Garibaldi qui collaborait avec les Slovénes et avait pour dessein d'annexer à la Yougoslavie de Tito une partie du Frioul jusqu'aux rives du Tagliamento. Ils ont été fusillés le 12 février 1945. La nouvelle officielle de la mort de Guido n'arrive que fin mai et ses obsèques ont eu lieu le 21 juin. Enzo Siciliano, *Pasolini, une vie, op. cit.*, p. 95.

³⁹ Hervé Joubert-Laurencin, *Le Grand Chant, op. cit.*, p. 135.

Le théâtre de Pier Paolo Pasolini (1966-1974) : entre tragédie et humour

Francesco D'Antonio

Le théâtre a été pour Pier Paolo Pasolini aussi un moyen pour proposer une autre manière de représenter la réalité d'une Italie en pleine transformation économique et sociale et de mettre en scène les paradoxes et les contradictions de la nouvelle classe sociale issue de cette mutation. Pour ce nouveau théâtre, que Pasolini qualifie de « théâtre de parole » dans son manifeste de 1968, l'auteur d'Affabulation reprend le mythe et la tragédie antique dans une perspective contemporaine et humoristique. Nous nous interrogerons sur le rapport entre la dimension tragique du théâtre pasolinien et son aspect humoristique qui semble caractériser les six tragédies que Pasolini a écrites dans les années 1960. Dans quelle mesure ces deux éléments participent-ils à la construction d'un théâtre qui met en scène une bourgeoisie qui n'accepte pas sa propre réalité et tente de lui échapper ?

Quelle place pour le théâtre dans l'œuvre de Pasolini ?

À la fin de mars, pendant qu'il dîne dans un restaurant romain avec Dacia Maraini et Moravia, il est victime d'une grave crise d'hémorragie, consécutive à un ulcère [...] dont il a guéri après avoir gardé le lit pendant deux mois. Pendant sa convalescence, il relit les dialogues de Platon qui comme la lecture de l'Évangile, quatre ans auparavant, lui insufflent un « surcroît de vitalité » faisant mûrir, par un laborieux parcours intime l'idée d'écrire « à travers des personnages » : un théâtre en vers « très semblable à la prose » qui est toutefois une prolongation de son travail à partir des *Cendres de Gramsci*¹.

Cet extrait de la biographie de Pier Pasolini, écrite par son cousin Nico Naldini, pourrait laisser croire que l'idée d'écrire pour le théâtre serait née au milieu des années 1960 à l'occasion d'une maladie qui l'avait contraint à une longue convalescence. En réalité, l'hypothèse selon laquelle l'écriture théâtrale a été une parenthèse qui aurait duré uniquement quelques années par rapport à l'ensemble de l'œuvre littéraire, poétique et cinématographique de Pier Paolo Pasolini tient plus de la légende que de la réalité. Plusieurs travaux récents de chercheurs

italiens et français ont démontré que Pier Paolo Pasolini a entretenu avec le théâtre une relation étroite, inscrite dans une temporalité longue et tout sauf marginale².

Le théâtre a accompagné Pasolini dès son adolescence, période pendant laquelle il écrit une première pièce, *La sua gloria (Sa gloire)*, qu'il présente au concours *Ludi Iuvenilis* en 1938. Puis, étudiant à l'université de Bologne de 1939 à 1943, il s'intéresse au théâtre sur le double registre de l'étude de la littérature dramatique (Goldoni, Marlowe, Euripide, Racine...) et de la pratique théâtrale. Il assiste à la représentation de pièces de, entre autres, Thornton Wilder et Eugene O'Neil au Teatro delle Arti dirigé par Anton Giulio Bragaglia. Toujours à Bologne, Pasolini organise des « essais théâtraux » d'œuvres de dramaturges irlandais et notamment de John Millington Synge, avec un groupe d'étudiants, parmi lesquels le futur écrivain et poète Roberto Rossini. Il pense même à la création d'une compagnie théâtrale³. Pendant la deuxième guerre mondiale, réfugié à Casarsa, le village natal de sa mère dans la région du Frioul, il écrit en dialecte frioulan l'acte unique *I Turcs tal Friul (Les Turcs au Frioul)*, 1944). Enseignant à l'Academiuta di lengua furlana (l'Académie de langue frioulane), qu'il crée en 1945, et au collège de Valvasone, Pasolini fait du théâtre une pratique pédagogique qui aboutit à l'écriture et la mise en scène de la fable dramatique *I fanciulli e gli*



Orgia, opéra d'Hèctor Parra et Calixto Bieito d'après l'oeuvre de Pasolini. Teatro Arriaga, Bilbao, juin 2023. Aušrinė Stundyte et Jone Martínez. © E. Moreno Esquibel

elfi (*Les enfants et les elfes*, 1944). En 1960, Vittorio Gassman et le metteur en scène Luciano Lucignani demandent à Pier Paolo Pasolini une traduction de l'*Orestie* d'Eschyle pour le Teatro Popolare Italiano. La trilogie sera représentée au Teatro Greco de Syracuse la même année. La traduction « allitérante⁴ » que Pasolini réalise en prenant beaucoup de liberté par rapport au classicisme des traductions précédentes⁵ est qualifiée par Enzo Siciliano de laboratoire où l'auteur de *Pylade* expérimente le langage de son futur théâtre⁶.

Toutes ces activités que nous avons rapidement esquissées ici nous permettent d'affirmer que le rapport que Pier Paolo Pasolini entretient avec le théâtre n'est nullement une activité marginale dans sa production artistique. Au contraire, la réflexion pasolinienne sur le langage et l'écriture théâtrale coexistent dans un rapport interdisciplinaire avec son œuvre poétique, romanesque et cinématographique, ainsi qu'avec son activité de critique et polémiste, comme l'a souligné Stefano Casi dans un rapport interdisciplinaire⁷. Le théâtre n'a pas été non plus pour Pasolini une expérience cloisonnée et limitée au seul espace théâtral. Son écriture théâtrale est nourrie par la poésie⁸ et la théâtralité pasolinienne s'étend à une large partie de sa production cinématographique de *Des oiseaux, petits et gros* à *Salò ou les 120 journées de Sodome*. Sans oublier *Théorème* qui, avant d'être un film, avait été pensée comme une tragédie⁹.

Un théâtre tragique « bourgeois »

Si l'intérêt pour le théâtre est une constante dans le parcours artistique de Pier Paolo Pasolini, les six tragédies qu'il écrit entre 1966 et 1974 occupent non seulement une place importante dans son rapport au théâtre, mais elles témoignent d'une évolution de sa carrière ainsi que de sa poétique. Dans les années 1950, la découverte du prolétariat et du sous-prolétariat romain avait marqué une phase essentielle dans la création littéraire de Pier Paolo Pasolini en engendrant ses premiers romans, *Ragazzi di vita* (*Garçons de vie*, 1955) et *Una vita violenta* (*Une vie violente*, 1959)¹⁰. La nouvelle phase qui coïncide avec l'écriture des six tragédies a comme objet une réflexion

sur la bourgeoisie. Il s'agit d'une évolution importante puisqu'avant les années 1960, comme le précise toujours Stefano Casi¹¹, Pasolini ne s'était pratiquement pas intéressé à la bourgeoisie en tant qu'objet de représentation littéraire, à l'exception d'une nouvelle intitulée *Giubileo* (*relitto di un romanzo umoristico*) écrite en 1950 et publiée dans le recueil *Alì dagli occhi azzurri*¹².

Ouvertement antiréaliste, le théâtre de Pier Paolo Pasolini est néanmoins un théâtre où le bourgeois est l'objet de la représentation, bourgeois est le langage et bourgeois est le public auquel ce théâtre tragique s'adresse. *Affabulazione*, par exemple, respecte, selon Luca Ronconi, tous les schémas formels du théâtre bourgeois : les dialogues entre le mari et son épouse ainsi que les entrées et les sorties de scène¹³.

Dans le prologue d'*Orgie*, dont la première version a été terminée en avril 1966, l'homme qui apparaît sur scène déjà mort et habillé en femme se qualifie de bourgeois moyen qui a été complice du pouvoir et a caché sa diversité par souci de conformisme :

HOMME

Oui, j'ai été véritablement libre et indépendant, parce que j'ai accepté sans la moindre réserve que le pouvoir existe, je m'y suis adapté, avec tout le conformisme nécessaire et en homme normal, j'ai essayé de vivre ma part. Pas de grandes choses : je n'ai été qu'un bourgeois moyen¹⁴.

Mais son ambivalence sexuelle l'oblige à présenter aux spectateurs la vision rétrospective de ce qui s'est passé auparavant entre lui, sa femme et la jeune prostituée, et surtout comment la conscience de cette diversité, à savoir le rapport sadomasochiste entre sa femme et lui, s'est imposée à lui quelques minutes avant de mourir.

Pylade, librement inspiré de l'*Orestie*, est la pièce la plus proche de la tragédie antique, notamment du point de vue structurel, à travers

la présence du chœur, des personnages ainsi que la présence du mythe (les Furies et les Euménides). Elle est construite sur l'opposition entre Oreste, qui revient à Argos après des années d'absence et la mort de ses parents, Agamemnon et Clytemnestre, sa sœur Électre, qui veut défendre le passé et la tradition, et son ami Pylade. Ce dernier, qui avait aidé Oreste dans la trilogie d'Eschyle, s'oppose à lui dans la tragédie pasolinienne et conduira la révolution des paysans et des ouvriers pour changer le système politique de la ville-État. Même si dans ce cas la bourgeoisie n'est pas explicitement évoquée, *Pylade* présente une double opposition qui revient assez systématiquement dans le théâtre pasolinien entre la raison et le rêve et entre patrons et prolétaires. À leur tour, les deux protagonistes de *Porcherie*, Julian et Ida, sont « deux riches bourgeois » allemands et Julian n'hésite pas à afficher son ambition d'accroître sa puissance économique :

JULIAN

Avec mon patrimoine et le sien je deviendrai à coup sûr le patron de la moitié de l'Allemagne de l'Ouest : laine, fromages, bière et boutons, sans compter les canons¹⁵.

Dans *Porcherie*, le contexte historique est volontairement plus précis et la réalité de la condition bourgeoise plus nuancée que dans *Orgie* et *Affabulazione*. Géographiquement située dans l'Allemagne Fédérale des années 1960, les références aux liens entre la bourgeoisie allemande et le nazisme sont explicites. Par exemple, la mère de Julian regrette que les nazis n'aient pas « gagné la guerre ce qui lui aurait permis d'acquérir une villa à Syracuse¹⁶ » et, comme nous le verrons, la scène de la rencontre entre le père et Herdhitze traite de la compromission entre les industriels et le régime nazi. En même temps, à travers les mots de Julian et Ida, Pasolini nous fait entendre l'évolution de cette même bourgeoisie que l'histoire a fracturée en opposant le « terrorisme des jeunes bourgeois au terrorisme des vieux bourgeois¹⁷ ». À cet univers bourgeois sont opposés les prolétaires – les paysans, les ouvriers et les prostituées – qui dans *Pylade* occupent la scène et

interagissent avec les autres personnages tandis que dans les autres tragédies, ils sont des présences fantomatiques, presque toujours évoqués par les autres personnages comme une sorte de contre-point dramaturgique ou un double de soi. Dans *Orgie* notamment, le rapport sadomasochiste qu'entretiennent l'homme et sa femme les conduit à imaginer que la femme fait l'amour avec des ouvriers. Elle présente différentes typologies d'amants dans un discours qui relie anaphoriquement l'ouvrier né dans le Nord de la péninsule au jeune homme brun arrivé de Sicile :

FEMME

Non ! Je le croirai étreinte après étreinte... mais je saurai bien, toujours, que ce n'est [pas possible].

Que d'amour pour le garçon aux joues [creuses, aux pommettes hautes, au front en sueur sous le casque de craie, rose, des cheveux [courts, lui qui me regarde avec ses yeux d'enfant rétrécis comme des fentes ensoleillées par sa timidité d'ouvrier né dans le [Nord...]

Que d'amour pour le garçon brun qui vient sûrement de Sicile, avec sa bouche de barbare esclave, [adolescent, méchant, mais plein de délicatesse, [comme une mère¹⁸...

Bien que Pasolini ait affirmé sa volonté de faire de la bourgeoisie l'objet de la représentation théâtrale, cela n'exclut pas le monde prolétaire, bien au contraire. Mis à part quelques exceptions, les personnages de prolétaires et de sous-prolétaires sont souvent hors champs, ou apparaissent en forme de double onirique, comme le souligne Luca Ronconi à propos du personnage de Rosaura dans *Caldéron*, qui, à son deuxième réveil, croit être une prostituée : « Si Rosaura peut apparaître comme une sous-prolétaire, c'est un rêve. C'est la Rosaura bourgeoise qui se rêve en sous-prolétaire dans une nouvelle manifestation du double qui est un élément caractérisant une large partie du théâtre pasolinien¹⁹. »

Un théâtre en révolte contre l'évolution culturelle et économique italienne

Dans le *Dibattito al teatro Gobetti*²⁰, Pier Paolo Pasolini explique très clairement les raisons qui l'ont conduit à construire sa poétique théâtrale sur une représentation tragique et humoristique de la bourgeoisie. Celles-ci sont dues essentiellement à l'évolution de la société italienne dans les années 1960. La poétique qui avait conduit à la réalisation de ses romans et de ses premiers films, d'*Accattone* jusqu'à *L'Évangile selon saint Matthieu* entre 1947 et 1960, avait été inspirée par la condition « paléo-industrielle de l'Italie » entre la fin des années 1940 et celle des années 1950, ainsi que par la lecture des œuvres d'Antonio Gramsci. Selon Pasolini, l'opposition entre la bourgeoisie et le peuple était une réalité historique, et le concept de « littérature nationale populaire » de Gramsci répondait exactement au besoin d'écrire des œuvres littéraires claires et compréhensibles, capables d'atteindre les classes sociales populaires. Mais dans les années 1960 s'est produite une évolution sociale, économique et culturelle qui a progressivement effacé l'opposition entre bourgeoisie et classes populaires. L'Italie, de nation paléo-industrielle, est devenue un pays néo-capitaliste, et la culture de classe s'est transformée en culture de masse comme dans les autres grandes nations européennes²¹. Pour Pasolini, la culture de masse représente ce qu'il appelle l'anti-démocratie et rend impossible la compréhension de la parole :

[...] Le public de la culture de masse est désormais habitué surtout aux moyens de communication audiovisuels alors que la parole est de moins en moins comprise ; je m'en aperçois presque physiquement, pratiquement tous les jours, la parole est continuellement mal comprise, elle a perdu son absoluité [...]²².

Suite à cette évolution de la société italienne, il lui a été impossible de poursuivre dans la voie gramscienne. Le choix du théâtre s'est alors imposé comme forme de combat contre la culture de masse puisque la nature du spectacle vivant

rend impossible une reproduction en série de la représentation théâtrale et l'empêche ainsi d'être médium de masse. Chaque spectacle théâtral est un événement unique et irrépétibile car basé sur la présence simultanée des acteurs sur la scène et des spectateurs dans la salle, comme le souligne Pasolini lui-même : « Le théâtre, et, dans le cas présent, le théâtre de parole, [...] implique la présence physique de tous ceux qui célèbrent le rite théâtral : acteurs et spectateurs²³. »

La langue devient l'instrument essentiel de ce théâtre de parole. Pasolini choisit une langue littéraire à haute teneur poétique et en vers libres qui lui permet d'affirmer la filiation entre sa création poétique et son projet théâtral. Pour le dire avec les mots de Stefano Casi, Pier Paolo Pasolini, en faisant le choix de l'écriture tragique, vise à dépasser la forme dialoguée traditionnelle et revient à la tradition théâtrale de la Grèce antique à travers la versification. La sensibilité poétique de Pasolini redéfinit l'écriture théâtrale selon des modalités qui font référence à une tradition plus lyrique que dramatique²⁴. Nous retrouvons la dimension intertextuelle déjà soulignée dans l'extrait de Nico Naldini, présenté en ouverture de notre article, qui lui permet d'écrire un théâtre non mimétique. C'est ce qu'annonce le spectre de Sophocle dans le prologue d'*Affabulation* :

Celui qui vous parle est le spectre de Sophocle.
Je suis ici arbitrairement appelé à inaugurer
un langage à la fois difficile et facile :
difficile pour une société qui vit le pire
moment de son histoire,
facile pour les rares lecteurs de poésie²⁵.

Une langue difficile qui à certains peut paraître aristocratique voire hermétique, mais qui pour Pasolini est le seul instrument possible pour combattre la dictature des médias²⁶.

Si l'objet de la représentation du théâtre pasolinien est la bourgeoisie et son destinataire le public bourgeois, il ne s'agit pourtant pas du même public bourgeois qui fréquente habituellement les théâtres. Dans le *Manifeste pour un nouveau théâtre* publié en 1968, Pasolini définit précisément les destinataires de ses tragédies.

Ce sont, non pas la bourgeoisie tout entière, mais les groupes avancés de la bourgeoisie présents dans chaque ville, dont l'intérêt culturel est peut-être ingénu et provincial mais réel. Les intellectuels bourgeois, comme il le précise dans un entretien avec Jean Duflot²⁷, ont un rapport direct avec la classe ouvrière. Cette médiation est indispensable puisque la société italienne répressive n'a pas donné aux ouvriers les instruments nécessaires pour comprendre son théâtre, et leur condition a été aggravée par la culture de masse. Bien que Pasolini déclare avoir renoncé à la poétique d'une littérature nationale populaire parce qu'elle ne correspondait plus à la réalité de la société italienne, la philosophie gramscienne ne semble pas totalement absente dans l'élaboration de la nouvelle poétique pasolinienne. Quand l'auteur de *Bête de style* évoque ce rapport entre intellectuels et ouvriers en tant que destinataires de son théâtre, comment ne pas penser au concept gramscien d'hégémonie culturelle selon lequel les intellectuels devaient être les moteurs du combat contre le capitalisme ? D'ailleurs, Pasolini lui-même définit ce rapport comme une notion traditionnelle et incontournable de l'idéologie marxiste sur laquelle aussi bien les hérétiques que les orthodoxes ne peuvent qu'être d'accord²⁸. Comme l'a fait remarquer Pierre Katuszewski, le théâtre de parole est un théâtre de poésie potentiellement destiné à une audience très large. Cependant, dans la réalité de l'Italie des 1960, ce théâtre est recevable uniquement par un public limité²⁹. Ce rapport avec un public restreint est fondamental pour Pasolini, comme il l'affirme à plusieurs reprises dans le *Manifesto*. Il y revient systématiquement aussi bien dans les six tragédies que dans les rencontres avec les spectateurs après les représentations d'*Orgie* en novembre 1968, et dans les deux cas nous pouvons y voir une expression du dialogue démocratique présenté dans le *Manifesto*. Selon Irina Possamai, les espaces métatextuels, nombreux dans les six tragédies, ont comme objectif de préciser la poétique théâtrale et de lancer des défis intellectuels au lecteur-spectateur³⁰. D'autre part, le dialogue démocratique est réalisé dans les nombreux débats organisés entre le dramaturge et les spectateurs après la mise

en scène d'*Orgie* au théâtre Gobetti de Turin en 1968. La transcription d'un de ces débats fait ressortir le rapport conflictuel que Pasolini entretient intentionnellement puisqu'il théorise la nécessité de provoquer un choc, de susciter un regard critique³¹.

Une réflexion sur l'irréalité de sa propre condition

Faire de la bourgeoisie l'objet de son écriture théâtrale signifie pour Pasolini montrer l'impossibilité de vivre sa condition et la nécessité d'échapper à cette réalité bourgeoise. Un passage d'*Orgie* souligne la situation d'irréalité dans laquelle vivent les deux personnages :

Homme
C'est en cessant d'être ce que nous sommes
– qui, pour ce qui nous regarde, est le mal –
c'est-à-dire en cessant, moi avec mon ventre,
[toi avec le tien,
d'user le langage de la chair –
que nous pourrions retrouver le rêve : nous
[sauver.

Femme
Mais tu oublies que nous avons toujours vécu
en faisant semblant de rêver : notre maison,
[nos enfants,
ton travail, ma réputation...

Homme
Justement : nous n'avons pas la force
de vivre notre réalité ;
elle nous a rendus esclaves.
Et à quoi bon vivre si c'est de l'esclavage ?
Nous en avons honte. Nous savons que
[c'est mal³²...

Cette réalité dont les deux personnages parlent ne peut être vécue ni à travers le langage des mots qui, selon l'homme, « ne représentent leur réalité que par leur son et pour une partie inféconde de leur sens », ni à travers le langage de la chair que les deux personnages perçoivent comme le mal et dont l'issue inévitable est la mort. Mais c'est par l'humour que les personnages des tragédies pasoliniennes peuvent se protéger d'une réalité qui leur est inacceptable aussi bien sur le plan social que sur le plan existentiel. Stefano Casi a démontré comment dès

les années 1960, Pasolini entame une véritable réflexion poétique sur cette dimension humoristique et en donne plusieurs définitions. Par exemple, il définit l'humour comme un détachement de la réalité, une attitude contemplative face à la réalité et donc une dissociation entre soi et la réalité. L'humour représente à la fois une menace et un liant pour la tragédie qui la transforme en dérision aiguë de la bourgeoisie, objet et destinataire de cette tragédie³³.

Les personnages pasoliniens n'ont pas peur du ridicule, ils en font un élément humoristique en le mettant en scène. Dans *Affabulazione*, qualifiée de tragédie non dépourvue d'humour, le père raconte comment, avant de commettre le meurtre de son fils, il a vécu un sentiment de ridicule qui caractérise tout héros de tragédie :

Pour un héros de tragédie,
il y a toujours un moment où il est un
peu ridicule
et où, pour cela il fait pitié. Moi... j'ai
regardé
par le trou d'une serrure : c'est cela
mon acte ridicule³⁴.

Ce sentiment de ridicule qui peut susciter de la pitié est aussi bien la perception humoristique de sa condition de père bourgeois qui veut faire l'amour avec son fils qu'une réflexion sur la poétique théâtrale de la tragédie. Comme l'a montré Irina Possamai, dans le théâtre pasolinien la réflexion métathéâtrale participe à ce processus de détachement du personnage par rapport à sa réalité tragique et lui permet de regarder son existence du dehors comme s'il était « un autre » en lui faisant prendre conscience de son aliénation³⁵. C'est le cas également d'*Orgie* où l'homme et la femme regardent en tant que spectateurs leur rapport sadomasochiste :

Il est vrai que le spectacle que nous donnons
est à huis clos. Mais en tant que spectateurs
de nous-mêmes, nous nous condamnons.
Et nous allons ainsi, jour après jour,
vivant la liberté de la honte,
mais avec la honte des esclaves³⁶.

Pasolini tend à dilater la dimension humoristique de ses tragédies en les faisant glisser vers le grotesque qui souvent apparaît sous forme d'image. Le grotesque est d'ailleurs explicitement évoqué dans sa dimension picturale à travers la référence au peintre et caricaturiste allemand George Grosz, cité par le père dans *Porcherie* pour souligner l'actualité de sa peinture où sont représentés les bourgeois de la république de Weimar³⁷. Aussi, le prologue d'*Orgie* s'ouvre sur une image théâtrale grotesque : celle d'un homme pendu habillé en femme qui joue le prologue. Mais le grotesque de cette image est tempéré par un monologue sur la différence qui invite le spectateur à réfléchir sur le rapport entre la norme et le hors normes. Que doit-il faire, celui qui est différent ? Dissoudre sa propre différence dans une norme immuable et ainsi faire accepter sa condition de petit bourgeois conformiste ? Ou alors désobéir, faire évoluer la norme en intégrant la différence et par cette révolte reconstruire une réalité à nouveau réelle ? C'est le dilemme qui déchire le protagoniste d'*Orgie* et auquel il ne trouve d'autres formes de révolte que la mort³⁸. Une autre image où le grotesque visuel se mélange à la violence verbale d'un monologue réunissant la sexualité et la réalité des camps de concentration nazis est l'entrée en scène de l'Esprit de la mère de Jan dans *Bête de style*, accompagné de deux cadavres de Juifs qui lui portent un petit siège³⁹. Mais, en général, le grotesque pasolinien est atténué par le sourire humoristique qui permet aux personnages de mettre une distance en se dissociant d'une vision petite-bourgeoise de la réalité⁴⁰. L'un des vecteurs déclenchant ce sourire humoristique sont les jeux de mots et les gags très nombreux dans les six tragédies et notamment dans *Porcherie*. Dans l'épisode 7, le père rencontre son adversaire Herdhitze, un autre industriel au passé nazi, et dès le début un ensemble de jeux de mots ponctue la rencontre. Le nom même Herdhitze (foyer ardent) renvoie encore une fois aux camps de concentration déjà évoqués dans l'épisode précédent pour décrire le rôle de Herdhitze, ancien professeur d'anatomie à l'université de Strasbourg, dans le génocide de Juifs. La métaphore est ensuite filée pour présenter la nouvelle Allemagne « qui renaît de ses cendres et produit de la laine, des

fromages, de la bière et des boutons » dans un rythme théâtral rapide où la tragédie semble osciller entre le vaudeville et la farce⁴¹.

Dans le long rapport que Pier Paolo Pasolini a entretenu avec le théâtre, les six tragédies humoristiques se veulent un instrument poétique qui permet de lire les mutations d'une Italie où la naissance de la société de masse a créé une indifférenciation des classes sociales. Ces six pièces sont une réflexion sur le sentiment d'irréalité de la bourgeoisie qui tente d'échapper par l'humour à un monde qu'elle a elle-même contribué à construire. En même temps, la tragédie humoristique est aussi une forme de transfiguration autobiographique de l'auteur de *Bête de style* par personnages interposés. Pier Paolo Pasolini actualise le genre tragique par la dimension humoristique qui devient ainsi consubstantielle à la difficulté de vivre dans une société en pleine mutation anthropologique.

¹ Nico Naldini, *Pasolini*, trad. fr. René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 1991, p. 303.

² Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, Bologne, Cuepress, 2019 ; Stefano Casi, Angela Felice et Gerardo Guccini (dir.), *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio Editori, 2012 ; Pierre Katuszewski, *Le théâtre de Pier Paolo Pasolini*, Lausanne, Ides et Calendes, 2015 ; Stefano Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, Pise, Edizioni ETS, 2022.

³ Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, op. cit., p. 25.

⁴ Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Florence, La Nuova Italia, 1996, p. 197.

⁵ « La tendance linguistique générale a été de modifier continuellement les tons sublimes en des tons civils : une correction désespérée de toute tentation au classicisme. » Pier Paolo Pasolini, « Lettre du traducteur », dans *Théâtre*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2001, p. 1007-1009 (Notre traduction).

⁶ Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milan, Rizzoli, 1978, p. 237 ; Id., *Pasolini, une vie*, trad. fr. Jacques Joly et Emmanuelle Genevois, Paris, La Différence, « Essais », 1983.

⁷ Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, op. cit., p. 21.

⁸ « Il considère le théâtre comme un tournant dans sa carrière, un peu comme l'a été le cinéma par rapport à la littérature ». Nico Naldini, op. cit., p. 306.

⁹ Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, op. cit., p. 133.

¹⁰ Pierre Katuszewski, *Le théâtre de Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 23-24.

¹¹ Stefano Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, op. cit., p. 47.

¹² Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, Milan, Garzanti, 1965.

¹³ Luca Ronconi, « Un teatro borghese. Intervista a Luca Ronconi », in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 14-26.

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, « Orgie », trad. fr. Daniel Sallénave, in *Théâtre*, Arles, Babel – Actes sud, 1995, p. 392.

¹⁵ Pier Paolo Pasolini, « Porcherie », trad. fr. Alberte Spinette, op. cit., p. 323.

¹⁶ *Ibid.*, p. 336.

¹⁷ *Ibid.*, p. 326.

¹⁸ Pier Paolo Pasolini, « Orgie », op. cit., p. 413.

¹⁹ « Un teatro borghese. Intervista a Luca Ronconi », in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 20.

²⁰ « Dibattito al teatro Gobetti », in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 322-346.

²¹ Voir à ce propos : Flaviano Pisanelli, « La violence du Pouvoir : le regard de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers d'études italiennes Novecento e dintorni. Images littéraires de la société contemporaine* 3, 2005, p. 89-114.

²² « Dibattito al teatro Gobetti », in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 323 (notre traduction).

²³ Pier Paolo Pasolini, « A teatro con Pasolini », in Id., *Teatro*, op. cit., p. 350.

²⁴ Stefano Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, op. cit., p. 62.

²⁵ Pier Paolo Pasolini, « Affabulation », trad. fr. Michèle Fabien et Titina Maselli, in *Théâtre*, op. cit., p. 123.

²⁶ Jean Dufлот, *Pier Paolo Pasolini. Entretiens avec Jean Dufлот*, Paris, Gutenberg, p. 73-76.

²⁷ *Id.*, p. 216.

²⁸ Pier Paolo Pasolini, « Manifesto per un nuovo teatro », *Nuovi argomenti* 9, janvier-mars 1968.

²⁹ Pierre Katuszewski, *Le théâtre de Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 54.

³⁰ Irina Possamai, « Métathéâtre et intertexte chez Pier Paolo Pasolini », in Céline Frigau Manning (dir.), *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVIe-XXIe siècle)*, Paris, Classique Garnier, 2016, p. 197-199.

³¹ *Id.*, p. 199.

³² Pier Paolo Pasolini, « Orgie », op. cit., p. 424.

³³ Stefano Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, op. cit., p. 48.

³⁴ Pier Paolo Pasolini, « Orgie », op. cit., p. 424.

³⁵ Irina Possamai, *Métathéâtre et intertexte chez Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 197-199.

³⁶ *Id.*, p. 200.

³⁷ Pier Paolo Pasolini, « Porcherie », op. cit., p. 329-330 et p. 350.

³⁸ Pier Paolo Pasolini, « Orgie », op. cit., p. 391-394.

³⁹ Pier Paolo Pasolini, « Bête de style », trad. fr. Alberte Spinette, in *Théâtre*, op. cit., p. 511-520.

⁴⁰ Stefano Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, op. cit., p. 52-53.

⁴¹ Pier Paolo Pasolini, « Porcherie », op. cit., p. 549-560.

LA LINGUA DEL CORPO. *Orgia*, un opéra d'après l'œuvre éponyme de

Pier Paolo Pasolini

Hèctor Parra

*Eh bien, je vais te confier, avant de te quitter,
que je voudrais être compositeur de musique,
vivre avec des instruments
dans la tour de Viterbe que je n'arrive pas à acheter,
dans le plus beau paysage du monde, où l'Arioste
serait fou de joie de se voir recréé avec toute
l'innocence des chênes, collines, eaux et fossés,
et là, composer de la musique,
la seule action expressive
peut-être, haute, et indéfinissable comme les actions de la réalité.*
Pier Paolo Pasolini, *Qui je suis* (1966-1967), 2015.

Cinq ans se sont écoulés depuis que j'ai terminé *Les Bienveillantes*, un opéra basé sur le roman éponyme de Jonathan Littell, sur un livret de Händl Klaus et dans une mise en scène de Calixto Bieito. Cet opéra, ma sixième œuvre scénique, écrit pour vingt solistes, chœur et grand orchestre, présente, comme le roman, un portrait intime et terrifiant du nazisme, de ses mécanismes de croissance et de déploiement idéologique, social et militaire, jusqu'à l'apogée de ses crimes inimaginables.

Quatre ans plus tard, la composition de l'opéra *Orgia* avec Calixto Bieito, responsable du livret et de la mise en scène, a marqué la poursuite d'un engagement artistique centré sur les préoccupations humaines, fondamentales dans l'œuvre de Pasolini. Le créateur italien aux multiples facettes a dénoncé avec clairvoyance la façon dont le fascisme survit dans la société moderne à travers la culture de consommation. Ainsi, dans son dernier film *Salò ou les 120 jours de Sodome*, il met en scène un univers concentrationnaire parfaitement organisé, fondé sur les principes d'obéissance et de soumission.

Après une douloureuse période de convalescence en 1966 due à un ulcère, la seule maladie de sa vie, Pasolini esquisse les six tragédies qui constituent l'essentiel de son œuvre théâtrale. Les deux thèmes qui unissent ces six tragédies sont le rêve et le sacrifice. L'action théâtrale est remplacée par l'action mentale que les mots stimulent. La renaissance du théâtre, selon Pasolini, passe donc par la revalorisation du mot et de l'acteur en tant qu'émetteur d'idées. L'acteur doit être un artiste beaucoup plus libre, car il ne dépend pas tant du metteur en scène, il a plus d'autonomie et est conscient, devant le public, de son rôle de témoin de la société dans laquelle il vit.

Le théâtre de Pasolini est essentiellement – et selon l'expression même de l'auteur – un théâtre de la parole : la parole est tout, la langue et la musique. Alors pourquoi faire un opéra à partir de ce théâtre ? Précisément parce qu'en explorant les limites de la voix chantée, où coexistent des formes de vocalité presque opposées, on peut s'approcher de l'idéal pasolinien, et rendre ainsi au langage sa capacité expressive à travers une parole qui passe par la physiologie du corps lui-même. Selon le phoniatre français Jean Abitbol, le bruit vocal est constitué par notre propre respiration, qui entre en collision avec les éléments de notre espace interne situés entre les cordes vocales et les lèvres. C'est le chaos organisé de la toile de fond de notre timbre vocal. Ce timbre se transforme en verbe, et le bruit devient la scène à travers laquelle se jouent les personnages que notre voix incarne¹. Avec la voix humaine, nous pouvons produire une multitude de timbres transitoires. Le contraste expressif est à son maximum lorsqu'une voix granuleuse ou semi-parlée (partie centrale de la Fig. 1) coexiste avec un lyrisme qui permet la vibration de la voix chantée dans toute sa puissance au début et à la fin de cette phrase de l'Uomo :

Fig. 1. *Orgia*, Épisode II, m. 27-28. Partition vocale. © Durand, 2024.

Le contraste est plus délicat lorsqu'on explore les différentes vocalités (voix de fausset, voix de tête, voix de poitrine, voix semi-parlée, voix parlée, voix aérienne, etc.) associées à des indications de caractère et/ou à des déformations rythmiques qui pénètrent à la fois les caractéristiques de la langue elle-même et la psychologie du personnage. La Donna commence son premier grand solo dans l'opéra avec le souvenir des abus infligés par son propre père (une attitude héritée de son grand-père), qui la conduisent à un chant désespéré, exprimé avec un lyrisme mélancolique. Dans la Fig. 2, nous percevons déjà le malaise qu'elle éprouve à se remémorer son passé traumatique :

Fig. 2. *Orgia*, Épisode I, m. 196. Partition vocale. © Durand, 2024.

Selon Davide Bertelè², le corps est considéré par les personnages d'*Orgia* comme une émanation directe de la pensée de l'auteur, soit « le plus expressif des langages ». Le mot est totalement

incapable d'exprimer l'énigme de la chair : les deux protagonistes d'*Orgia* tentent, à travers l'acte sexuel, de conserver un rapport viscéral avec la réalité, afin de surmonter l'état d'aliénation causé par la rationalité du mot aliéné. Ainsi, ils ne s'expriment pleinement que lorsque ce sont des actions physiques qui « parlent ».

Le frottement entre la poésie de Pasolini et une écriture vocale capable de l'exprimer est inévitable. Selon l'historien de l'art Abdelkader Damani, dans l'opéra *Orgia*, la cruauté des mots se mêle à la fragilité des personnages pour finalement s'exprimer à travers une musique dont l'écriture est née de la rencontre du compositeur avec la sculpture hellénistique³. Ainsi, lors de ma résidence à la Villa Médicis / Académie de France à Rome entre septembre 2021 et août 2022, j'ai dessiné une série de torsos antiques. Mon but était d'écouter leurs voix, de ressentir leurs tensions internes et leurs rythmes externes afin de stimuler l'imagination lyrique qui donnerait vie aux deux protagonistes d'*Orgia*. Inspiré par la manière particulière et radicale de Pasolini d'explorer le passé pour éclairer le présent d'une lumière nouvelle, capable de nous projeter dans l'avenir, j'ai étudié attentivement cette « lingua del corpo » qui est à la base de notre culture, afin de l'exprimer plastiquement de manière directe et gestuellement palpable. Chaque coup de pinceau révèle sa direction, l'énergie avec laquelle il a été réalisé, sa relation avec les autres, ainsi que sa fonction structurelle au sein de l'ensemble.

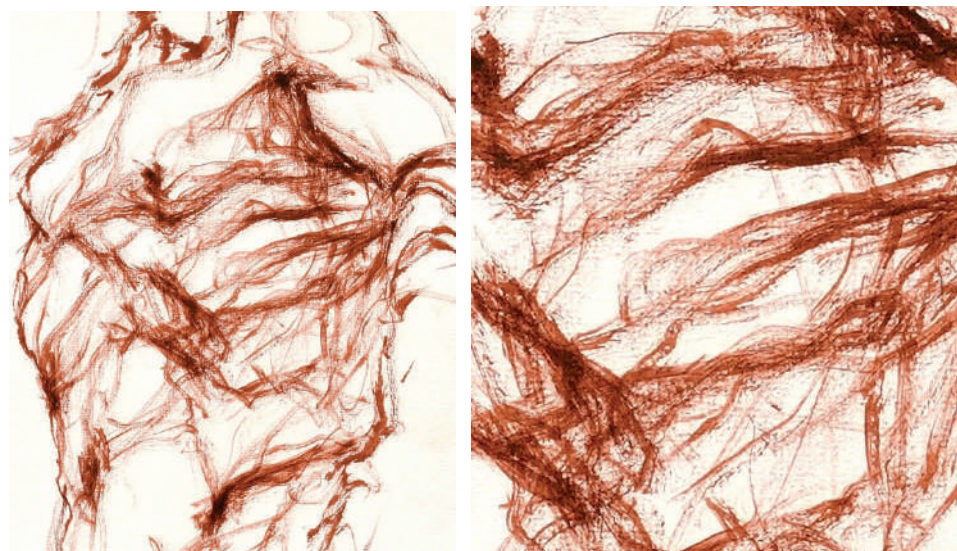


Fig. 3. Hèctor Parra, encre de Chine sur papier 200 g/m2. *Satiro Combattente* (marbre, 120-140 av. J.-C., Rome, Galleria Borghese). Photographie : Théodora Barat.

Après chaque séance de dessin dans les musées romains, j'ai revécu dans l'atelier de composition les états psychologiques expérimentés devant les originaux grecs et romains et, devant le texte pasolinien adapté par Calixto Bieito, j'ai donné naissance à la partition vocale d'*Orgia*.

Comme me l'a dit Damani, il ne s'agit pas seulement d'un travail pluridisciplinaire, mais plutôt d'une « migration des disciplines », d'un art de la mort et de la résurrection permanente des différents champs disciplinaires lorsqu'ils se confrontent. Il ne s'agissait pas seulement de s'inspirer du texte de Pasolini, mais d'en renouveler la lecture et la musicalité, en ramenant à la réalité les voix de ses protagonistes et de leurs ancêtres. D'une certaine manière, dans chaque phrase musicale, dans chaque geste vocal exprimé dans la partition d'*Orgia*, nous retrouvons les traces de leurs corps.

Cette expérience plastique et esthétique m'a permis de développer un lyrisme fluide, organique et protéiforme qui, selon la nature du texte, prend différentes formes. Là où le flux de la parole est plus rapide et les dialogues plus vifs et tranchants, les lignes mélodiques suivent de près les profils sinueux et rythmiques de la langue italienne originale. Ainsi, les principales couleurs phonétiques de chaque phrase sont accentuées par des dynamiques et des registres plus extrêmes, tandis que les passages transitoires sont exprimés d'une voix presque parlée. À certains moments précis, en accord avec les caractéristiques du texte de Pasolini, le chant lyrique cède la place à une voix purement parlée, dépouillée de tout lyrisme. Dans le passage suivant, en prolégomènes à l'acte sexuel sadomasochiste, l'Uomo dit à la Donna que la raison pour laquelle il la déshumanise et la punira est sa passivité : « Pour ta passivité, si inhumaine qu'elle te prive de toute dignité. » Au milieu de la mesure 48 du II^e épisode (Fig. 4), le baryton atteint son point culminant (mi bémol), mais descend rapidement pour terminer la phrase d'une voix purement parlée, accentuant ainsi le caractère brutal et pas du tout lyrique de son propos. Son geste vocal est doublé par le hautbois. Bien que de tessiture plus élevée, le hautbois incarnera tout au long de l'opéra « la chose double » qu'est l'Uomo d'*Orgia*. Sur l'expression parlée « qui te dépouille de toute dignité », l'harmonie orchestrale est paradoxalement stabilisée sur un accord parfait majeur sur sol naturel, dans le but de rendre les intentions sadiques de l'Uomo plus terrifiantes et incompréhensibles :



Fig. 4. *Orgia*, Épisode II, c. 48. Partition vocale. © Durand, 2024.

Les quatre premiers épisodes d'*Orgia* se déroulent dans la chambre conjugale d'un homme et d'une femme de la classe moyenne, âgés d'une trentaine d'années. Un couple d'enseignants avec deux enfants, profondément divisés, emblématiquement opposés, unis exclusivement par un lien sadomasochiste. Pour eux, la société est une prison insupportable, à l'intérieur de laquelle ils découvrent une nouvelle liberté. Georgios Katsantonis observe que, selon l'esthétique sadienne, dans *Orgia*, le mot seul devient source de plaisir. La description minutieuse et le détail avec lesquels l'Uomo décrit à la femme ce qu'il va lui faire est pour eux une source de jouissance. Le mot évoque quelque chose d'érotique, comme s'il se faisait chair. À la recherche d'une nouvelle réalité à travers le langage exaspéré et déformé de la chair, Uomo et Donna s'appuient sur la violence sadomasochiste pour se libérer de la captivité de la réalité du présent : en se blessant et

en se déchirant l'un l'autre, les deux personnages en viennent finalement à violer non seulement leur corps, mais aussi le passé, qui doit être continuellement préservé, désarticulé, pleuré et blasphémé. Ainsi, dans *Orgia*, le sadisme est mis en pratique comme un défi à la société⁴. La projection mentale du rituel sadomasochiste de l'épisode II est développée musicalement en combinant l'expression vocale calme, sensuelle, pleine d'attente et parfois même flirteuse de Donna avec la voix plus dure, plus sèche et plus violente de l'homme, comme le montre la figure 5 :

Fig. 5. *Orgia*, Épisode II, c. 50-51. Partition vocale. © Durand, 2024.

Sur une texture orchestrale inquiétante et de plus en plus agitée, l'Uomo interpelle la Donna avec une voix de fausset pleine de tendresse et d'apparente innocence, pour ensuite exprimer sa violence et son désir de domination, extériorisés vocalement à travers un langage musical hiératique et dur, à la vocalité puissante et aux intervalles harmoniques purs de 5ème, 4ème ou tierce majeure combinés à des tritons, qui agissent comme des « figures » d'une énigme musicale ancestrale. Ainsi, dans la figure 6, la quinte initiale Mib-Sib est suivie de la tierce majeure La-Do# plus le Sol naturel qui forme un triton avec le Do#, et qui agit en même temps comme la septième du La) :

Fig. 6. *Orgia*, Épisode II, c. 58-59. Partition vocale. © Durand, 2024.

DONNA. – *La nostra realtà non è dunque quella che noi abbiamo espresso con le nostre parole: ma è quella che noi abbiamo espresso attraverso noi stessi, usando i nostri corpi come figure! Io come vittima, tu come boia. Vittima che vuole uccidere, tu; boia che vuole morire, io.*
Pier Paolo Pasolini, *Orgia*, Episodio III.

FEMME. – *Notre réalité n'est donc pas celle que nous avons exprimée par nos paroles mais elle est celle que nous avons dite à travers nous-mêmes, en usant de nos corps comme de figures ! Moi comme victime, toi comme bourreau. Victime qui veut tuer, toi ; bourreau qui veut mourir, moi.*
Pier Paolo Pasolini, *Orgie*, Épisode III.

Pasolini ressent un fort besoin d'évoquer le passé pour trouver l'origine des obsessions du présent, inspiré par les tragédies grecques conçues comme porteuses de la sagesse de l'ancien monde préindustriel. La prise en compte du passé le conduit, à travers les idées de totem et de tabou, à la génération de la violence sacrificielle, à la nécessité d'une victime pour racheter la société. Cette violence corporelle, physique et poétique à la fois, est exprimée musicalement de manière extrême dans certaines parties orchestrales, en particulier dans les deux passages culminants des Épisodes II et V. La figure 7 montre comment la sensualité insinuante de l'« effet de baiser » du hautbois (kissing effect), les gestes sonores énergiques et progressivement stridents de la clarinette basse, les « souffles sonores » de la trompette et du trombone, ainsi que l'utilisation du fouet dans la percussion, sont combinés sur le plan rythmique :

Fig. 7. *Orgia*, Épisode V, c. 85-88. Partition d'orchestre. © Durand, 2024.



Orgia, opéra d'Hèctor Parra et Calixto Bieito d'après l'oeuvre de Pasolini.
 Gran Teatre del Liceu, Barcelona. Aušrinė Stundytė, Pierre Bleuse et l'Orchestre
 Symphonique du Gran Teatre del Liceu (© David Ruano), avril 2024.

Selon Davide Bertelè, dans le caractère phonique du mot, il est possible de trouver cette trace primordiale que Pasolini définit comme le « moment purement oral du langage », identifiable dans le « cri de la bête et des besoins physiques, des instincts », et qui s'avère être le principal responsable du rapport authentique, et donc sacré, avec la réalité⁵. Un archaïsme que l'on retrouve d'une certaine manière dans les sons physiologiques mis en œuvre dans l'exemple instrumental ci-dessus.

Dans les passages où les personnages d'*Orgia* expriment le contraste, si typique de Pasolini, entre le présent consumériste et déshumanisant et un passé préindustriel idéalisé par lui, la musique orchestrale, à travers les sons de l'archiluth et de la harpe, se transforme pour nous ramener aux origines du genre opératique, en citant des passages clés de *Euridice* de Peri et de *Orfeo* de Monteverdi. Dans l'épisode III, les deux personnages et les bois de l'orchestre chantent, en citant librement et en se transformant constamment, le passage dans lequel la messagère de l'opéra *Orfeo* de Monteverdi annonce au demi-dieu la mort de sa bien-aimée. Ce fragment lyrique inoubliable de l'œuvre fondatrice du genre opératique, avec ses méliques archaïques, sa modalité énigmatique et son pathos triste, se constitue ainsi en paradigme de la mort et du malheur exprimés en musique, conférant à *Orgia* une tonalité ancestrale.

Mais l'apogée lyrique de l'opéra se trouve au moment où la protagoniste féminine, à la fin de l'épisode IV, planifie et exécute l'acte terrible de Médée, à travers une sarabande de douze minutes, inspirée et basée sur la *Suite française n°6* de Bach. L'infanticide, dans le cas d'*Orgia*, n'est pas une arme que la mère utilise pour se venger de son conjoint, le père de ses enfants. Alors que Médée joue un rôle actif et se venge de Jason, la Donna est dépassée par la situation et abandonne le combat.

À présent quelque chose a bougé dans la chambre,
 comme dans un corps un battement de cœur, je l'ai entendu.
 L'air dans l'air a remué.
 Une espèce de coup dans la profondeur du ciel !
 Et le contrecoup est arrivé jusqu'ici,
 Souffle dérisoire de l'air,
 qui donne une émotion méconnaissable.
 Pier Paolo Pasolini *Orgia*, Épisode IV, 1968

Selon Hervé Joubert-Laurencin, la première et peut-être la seule tradition poétique à laquelle Pasolini explicite délibérément son appartenance est celle de la poésie provençale des XII^e et XIII^e siècles. Imprégné de l'« Ab joi » troubadour, chez Pasolini « un mouvement minimal imprimé dans l'air »

se communique à chaque molécule de l'atmosphère terrestre, et donc à chaque mot⁶. Ce souffle d'air possède une puissance capable de pousser la Donna à commettre le crime inimaginable de tuer ses deux enfants puis de se suicider. C'est ici que le chant lyrique s'élève au-dessus de l'orchestre. Les lignes mélodiques, inspirées par la voix expressive au registre large et au legato sublime de la soprano Ausrine Stundyte (qui a créé l'opéra en juin 2023 avec le baryton Leigh Melrose et la soprano Jone Martínez) s'élargissent, explorant des couleurs et des registres opératiques marqués, proches de la tradition italienne :

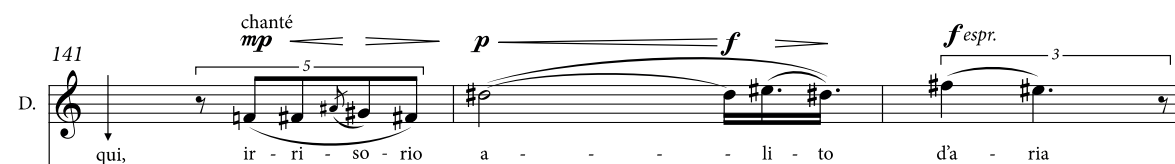


Fig. 8. *Orgia, Episode IV*, c. 141-143. Partition vocale. © Durand, 2024.

L'orchestre contrebalance ce lyrisme de la Donna par des sonorités au spectre strident et aux textures instables, soulignant la fragilité et la beauté éphémère de la condition humaine, tandis que l'archiluth, accompagnant la voix, développe le chant harmonique de la sarabande dans toute sa plénitude.

Mais *Orgia* commence et se termine par le suicide de l'Uomo. Pour exposer et dénoncer son drame personnel, celui de ne pas avoir pu vivre pleinement son homosexualité, qu'il a réprimée toute sa vie sous le couvert d'un mariage bourgeois, il se pend. Il le fait vêtu des vêtements laissés à la maison par la prostituée qu'il voulait tuer, quelques semaines après la mort de sa femme et de ses enfants, dans un nouveau paroxysme sadique. En effet, dans les derniers moments de sa vie, conscient de sa différence, de son homosexualité, il accomplit l'acte le plus puissant qu'il soit capable de concevoir : un suicide accusateur qui dénonce une société pleine d'incompréhension, d'hypocrisie, de cruauté et de mépris pour toute forme de minorité.

Avec la réalisation de l'opéra *Orgia*, dans lequel interagissent fortement les contradictions des êtres humains dans la société, et qui nous rendent fragiles, hésitants ou violents, notre objectif est de promouvoir un dialogue entre la littérature de Pasolini et la musique, en contribuant à une « action hautement expressive, et indéfinissable comme les actions de la réalité ».



Orgia, opéra d'Hèctor Parra et Calixto Bieito d'après l'oeuvre de Pasolini.
Gran Teatre del Liceu, Barcelona. Christian Miedl et Aušrinė Stundyte (© David Ruano) avril 2024.

¹ Jean Abitbol, *L'Odyssée de la voix*, Paris, Flammarion, « Champs sciences » n° 1078), 2013.

² Davide Bertelè, *Pasolini alla prova di Orgia : Dal laboratorio drammaturgico alla regia torinese del 1968*, Pescara, Ianieri, 2021, p. 98.

³ Abdelkader Damani et al., *Étincelles / Scintille*, Rome, Villa Médicis, 2022, p. 96-103.

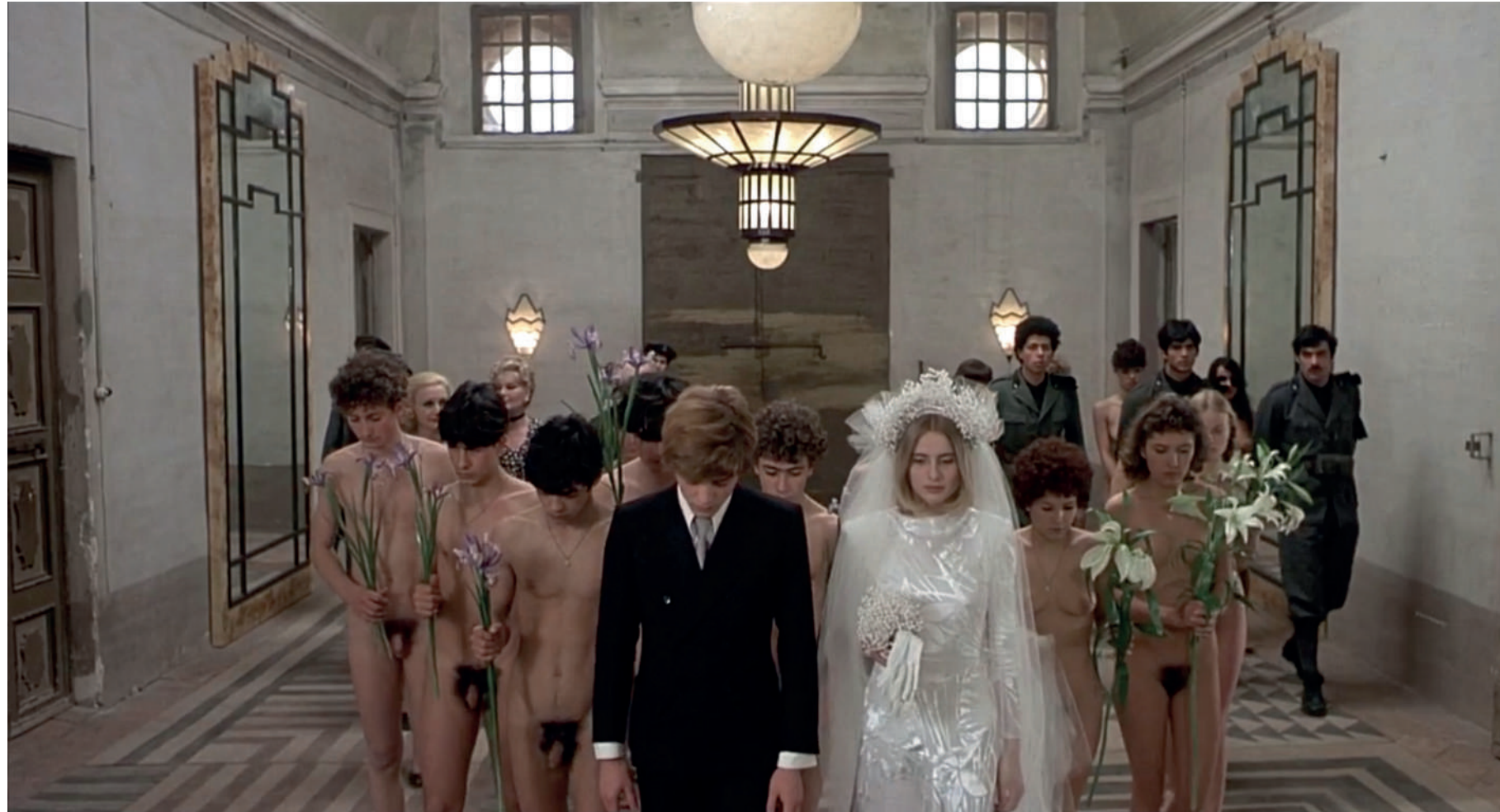
⁴ Georgios Katsantonis, *Anatomia del potere. Orgia, Porcile, Calderón. Pasolini drammaturgo vs. Pasolini filosofo*, Pesaro, Metauro, « Teatro: i quaderni di gioia », 2021, p. 32-33.

⁵ Davide Bertelè, *Pasolini alla prova di Orgia, op. cit.*, p. 108.

⁶ Hervé Joubert-Laurencin, *Le Grand chant : Pasolini – Poète et cinéaste*, Paris, Macula, 2022, p. 83-87.

Abjuration de l'utopie : de la *Trilogie de la vie* à *Salò*

Clément Schneider



Salò ou les 120 journées de Sodome, 1975. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

Dans son article « J'ai abjuré la "trilogie de la vie" » (*Esprit*, novembre 1976), Pasolini revient sur la rupture esthétique et morale entre les trois films solaires et érotiques — dans lesquels les corps exultent — et ce qui deviendra *Salò*. Utopie d'une émancipation amoureuse des corps d'un côté vs contre-utopie des corps broyés par l'aliénation fasciste de l'autre. Entre les deux, une prise de conscience de la part du poète cinéaste : les années 1970 ne tiennent pas leurs promesses de libération sexuelle, le capitalisme s'emploie à les dévoyer et les pervertir irrémédiablement. Pour autant, dans la mesure où la contre-utopie est toujours-déjà présente au sein de l'utopie, et à travers ce prisme, il devient possible de voir *Salò* moins en rupture avec la *Trilogie de la vie* que dans son terrible et naturel prolongement. Les quatre derniers films du cinéaste reçoivent ainsi un éclairage nouveau, où l'éclat du soleil est aussi lumière noire.

médiévaux, sensuels et paillards, satiriques et comiques, tendres mais aussi cruels. Les corps — et le sexe — y sont célébrés dans toute leur dimension « pléthorique² » et leur absolue puissance de vie et de jubilation.

Néanmoins, en 1975, Pasolini écrit :

Je pense que, avant l'action, on ne doit jamais, en aucun cas, craindre une annexion de la part du pouvoir et de sa culture. Il faut se comporter comme si cette dangereuse éventualité n'existait pas. Ce qui compte, c'est avant tout la sincérité et la nécessité de ce qui doit être dit. [...] Mais je pense aussi qu'après, il faut savoir se rendre compte à quel point on a été utilisé, éventuellement, par le pouvoir. Et alors, si notre sincérité ou notre nécessité ont été asservies et manipulées, il faut avoir le courage d'abjurer. J'abjure la *Trilogie de la vie*, bien que je n'aie pas de regret de l'avoir faite. Je ne peux nier la sincérité et le besoin qui m'ont poussé à la représentation des corps et de leur symbole culminant, le sexe³.

Plus loin, Pasolini explicite les raisons de son abjuration :

On m'objectera : « Mais toi, en vérité, dans la *Trilogie*, tu ne représentais pas des corps et des organes sexuels contemporains, mais plutôt ceux du passé. » C'est vrai, mais pendant plusieurs années, j'ai pu m'illusionner. Le présent dégradant était compensé tant par l'objective survivance du passé que par la possibilité de le révoquer. Mais aujourd'hui la dégénérescence des corps et des sexes a atteint une valeur rétroactive. Si ceux qui étaient alors comme ceci et comme cela, ont pu devenir maintenant comme ceci et comme cela, ça signifie qu'ils l'étaient déjà potentiellement : par conséquent même leur manière d'être d'alors est, par le présent, dévaluée⁴.

En novembre 1976, paraît, en français¹, dans la revue *Esprit*, un court texte de Pier Paolo Pasolini intitulé « J'ai abjuré la trilogie de la vie ». Dans cet article rageur et désespéré, Pasolini fustige l'illusion dont il estime avoir été la victime et en particulier la libération sexuelle des corps et ses représentations, dont le cinéaste a donné trois modèles à travers les films *Le Décaméron* (1971), *Les Contes de Canterbury* (1972) et *Les Mille et une nuits* (1974), soit ladite « Trilogie de la vie ». Chacun de ces films constitue une adaptation de contes

Pasolini n'utilise pas le terme d'utopie, mais dans son cinéma les corps, à travers le sexe, sont des vecteurs d'utopie. Et ce qu'exprime tragiquement le texte, c'est combien cette utopie des corps contenait déjà son renversement et sa négation qui apparaissent soudain à Pasolini dans une lumière crue, insoutenable. Et le cinéaste de conclure : « Je suis en train d'oublier comment étaient les choses *avant*. Les visages aimés d'hier commencent à pâlir. J'ai devant moi – peu à peu sans autre alternative – le présent. Je réadapte mon travail à une plus grande lisibilité (*Salò* ?)⁵. »

Si l'abjuration de Pasolini invite à considérer *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975) comme un film qui trancherait radicalement avec ceux qui le précèdent, je crois qu'il faut plutôt suivre le cinéaste sur la voie qu'il ouvre lorsqu'il parle de « réadaptation », donc de *continuité*. *Salò* n'existe que par la *Trilogie de la vie*, contre elle, avec elle, hanté par elle. Pasolini parle de « lisibilité » et il ne saurait y avoir d'autre lisibilité que celle des corps. Si ceux-ci *incarnent* une utopie ou bien, symétriquement, une contre-utopie fascisante ; et si, pour Pasolini, le cinéma est bien « la langue écrite de la réalité⁶ », alors il faut se demander comment, au niveau de la représentation des corps (et du sexe), la mise en scène œuvre à brouiller ou à clarifier la signification (la « lisibilité »), et quel monde utopique ou contre-utopique ces corps et leur environnement génèrent dans les films⁷.

D'abord, ne nous laissons pas abuser par Pasolini lui-même lorsqu'il indifférencie les trois films en les regroupant sous l'égide de la *Trilogie*. En effet, une sourde présence de la mort s'installe au fil de chaque volet. *A contrario* de ce glissement vers la noirceur, il est intéressant, par exemple, que Pasolini ait supprimé toute référence au sombre épisode de peste qui forme le dispositif narratif du *Décameron* de Boccace. Dans le film, l'intrigue est déplacée à Naples et les différentes histoires s'enchaînent sans aucun chapitrage d'aucune sorte. Là où l'œuvre de Boccace oppose au pouvoir annihilateur de la peste la puissance de vie des histoires que l'on se raconte, Pasolini ne retient



Salò ou les 120 journées de Sodome, 1975. Photographie par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

que cette dernière : comme un mouvement qui ne rencontrerait aucune force contraire et n'aurait d'autre sens que lui-même, pur mouvement de vie. *Le Décameron* est un film de *l'urgence* à vivre et à jouir – chacun des épisodes est comme tendu vers une échéance (le retour d'un mari, le lever du jour, etc.) – ce qui n'est pas sans rappeler la rapidité d'exécution qui caractérise le peintre qui travaille *a fresco*. Ce n'est sans doute pas un hasard si Pasolini apparaît dans le film sous les traits d'un disciple de Giotto, embauché pour réaliser une fresque sur un grand mur d'église. Là aussi, il faut se hâter de faire advenir l'œuvre⁸ et, là aussi, dans le processus de création, il y a une joie et une sensualité. Pasolini filme avec le même érotisme le mélange des pigments dans les coupelles et le visage des amants transfigurés par l'amour et le sexe. Et si la mort s'invite malgré tout, le film toujours la conjure : c'est l'amant de la jeune fille que ses frères assassinent et dont elle déterre la tête qu'elle plante dans un pot de basilic ; ou bien, ce sont les deux compères qui se promettent que le premier des deux à mourir reviendra raconter au second à quoi ressemble l'au-delà. La vie *persiste* donc, à l'image des jardins

des édentés, des borgnes, des vieux, des disgracieux, etc. – ne sont pas celles d'un naturalisme plat que le cinéaste abhorre, mais, au contraire, sanctifient la réalité (il faut bien qu'il y eût sanctification, pour qu'il puisse y avoir ensuite abjuration).

Les dialogues du film sont en dialecte napolitain⁹. C'est, de la part de Pasolini, un choix délibéré qui vise à concentrer en un lieu unique des récits qui, dans l'œuvre de Boccace, se déroulent sur une aire beaucoup plus large (Europe, Orient...)¹⁰. L'enclave utopique chez Boccace (le palais à l'écart de Florence dans lequel se réfugient les dix jeunes gens) est transposée et assumée dans le film de Pasolini par la *langue* qui, en tant que dialecte, crée une insularité imaginaire redoublée par la ville imaginaire que le cinéaste (re)constitue à travers les décors qu'il choisit pour le film. Dans le contexte de globalisation accélérée des années 70, le choix du napolitain est, pour Pasolini, un acte de résistance qui fabrique un monde en marge du monde, une forteresse conçue pour résister à la violence homogénéisante de la langue italienne capitaliste. Il écrit, en outre, dans sa tentative d'établir les rapports entre la langue écrite-parlée et langue du cinéma : « Un graphique des modes grammaticaux de la langue écrite-parlée pourrait donc consister en une *ligne horizontale*, parallèle à la ligne de la réalité, ou monde à signifier, ou, en inventant hardiment un néologisme de sens, "Signifiand" [...] Le graphique des modes grammaticaux de la langue du cinéma pourrait être, au contraire, une *ligne verticale*, c'est-à-dire une ligne qui puise dans le Signifiand, qui l'assume sans cesse, en l'incorporant et en le rendant immanent à la reproduction audiovisuelle¹¹. » Il me semble que le *Décameron* est tout à fait caractéristique, dans son traitement du dialecte et des corps, de ce prélèvement vertical dans le réel que le cinéma vient organiser ensuite en une forme, ayant toujours prise dans la réalité grâce à la « reproduction audiovisuelle », mais à laquelle le montage (notamment) donne autonomie et cohésion. Le cinéma de Pasolini est ainsi en tension (et c'est vrai notamment au niveau des corps) entre la tentation mythique et l'immanence de

ensoleillés et des corps exultant. La frontalité, qui caractérise le *positionnement* de Pasolini lorsqu'il filme, souligne dans *Le Décameron* les courbes des corps autant que celles des espaces, comme une adéquation entre les hommes et leur monde. La Naples – fabriquée de toutes pièces par le cinéaste – que met en scène *Le Décameron* est celle des voûtes et des arcades en plein cintre de l'art roman, courbes rondes, sans angles, simples et nues. Et il y a en outre une parenté nette dans les décors que choisit Pasolini et qui portent sur eux la marque du temps (les murs à la chaux délavée ou abîmée, les bois patinés, etc.) et la façon dont il filme les visages et les corps dans leur nudité la plus crue, qui est aussi la plus tendre. C'est là aussi le primitivisme, ou l'archaïsme dont le cinéaste parle dans son abjuration, qui s'abreuve aux sources de la peinture pré-renaissante, encore matinée de frontalité byzantine, le monde d'avant Giotto. Ainsi, chez Pasolini, les corps portent les stigmates du temps, de la vie, au même titre que les maisons ou les palais qu'ils habitent ; stigmates en vérité, en ce que ces marques – on voit dans le *Décameron* à la fois la jeunesse et la beauté la plus canonique, tout autant que

l'incarnation. C'est dans cette tension-là que l'utopie de Pasolini est la plus active, la plus bouleversante. D'autant plus que cet enracinement dans le réel est sans cesse activé par le souci ethnographique du cinéaste.

La profusion des histoires appelle une profusion de personnages et, surtout, aucune histoire n'ayant *a priori* plus d'importance qu'une autre, la mise en scène s'attache à chaque acteur, avec la même frontalité, la même distance, le même soin amoureux. On repère donc, chez le cinéaste, une attention esthétique et éthique à traiter avec égalité les corps, tous les corps ; les visages, tous les visages ; les sexes, tous les sexes. Et, dans *Le Décaméron*, à travers l'amour porté à la singularité d'une langue, le napolitain, c'est en somme un peuple que Pasolini cherche à inventer et à mettre en scène dans l'espace diégétique de son film. Et non seulement un peuple, mais un peuple en résistance à travers sa langue même. Comment ne pas penser ici aux lumineuses phrases de Deleuze, face à la scène de noces qui ouvre l'un des derniers contes du *Décaméron* (celui sur le prêtre qui prétend pouvoir transformer une femme en jument) :

Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs¹², c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre. [...] C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à « fictionner », quand il entre « en flagrant délit de légèrer », et contribue ainsi à l'invention de son peuple¹³.

La scène en question forme une incise assez longue qui interrompt le récit et n'a aucune fonction narrative essentielle. Que Pasolini choisisse de filmer la scène et de la conserver au montage est révélateur de cette attention passionnée à la réalité qui caractérise le travail du cinéaste : la scène vaut en ce qu'elle fait entendre les musiques traditionnelles napolitaines¹⁴, en ce qu'elle fait voir les danses que

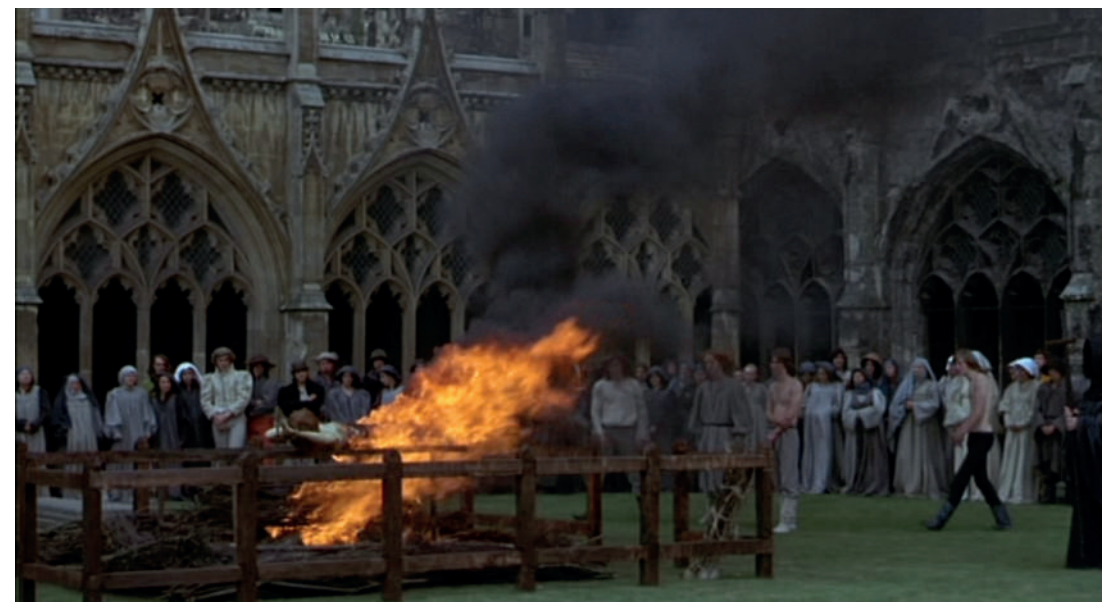
ces musiques accompagnent. Et ce n'est évidemment pas de folklore qu'il s'agit ici, mais plutôt de ces « effets de réel » tel que les définit avec justesse Antoine Thirion, inspiré par Clément Rosset :

Ce n'est pas le passé qui revient en mémoire mais la fiction qui travaille à l'apparition du réel : là est toute la différence entre un cinéma qui vampirise le réel et un autre qui lui fait don de son réalisme. Et lorsque l'effet de réel présente tout à coup cet éclat de vérité, dépourvue des doubles de fiction qu'elle élimine tout d'un coup comme on annule un mauvais sort, c'est, parfaite définition de l'effet de réel qui n'apparaît qu'en dissipant les illusions qui l'empêchaient d'advenir, « la disparition de ce pâle fantôme du réel qui surprend un moment la conscience lorsque s'accomplit l'événement ». (*Le réel et son double*¹⁵)

Au visionnage de la scène, on sent que le réalisateur, après avoir mis en place les conditions d'apparition du réel, travaille à le saisir tout en le laissant un pas devant lui. Dit plus grossièrement, on serait tenté de parler de « mise en



Le Décaméron, 1971, d'après *Le Pays de Cocagne* de Brueghel. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)



Les Contes de Canterbury, 1972. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

scène documentaire » quant à cette séquence. Mais ce serait réduire ladite mise en scène à des signes qui sont autant de clichés formels (caméra portée...) largement récupérés par le cinéma le plus dominant. Alors que ce qui bouleverse, dans *Le Décaméron*, ce sont les regards caméra que le montage, loin d'évacuer au prétexte qu'ils dénonceraient le dispositif cinématographique, cueille, conserve, expose. Ainsi, ce qui nous est offert, c'est la vie populaire, élevée au carré¹⁶, par ces effets de réel. Ici, Pasolini travaille encore en peintre, moins comme Giotto que comme Brueghel dont le célèbre *Pays de Cocagne* (1567) est par ailleurs ouvertement cité dans le film.

On retrouve cette manière de laisser la vie et ses effets de réel filtrer par tous les interstices possibles à plusieurs moments de la *Trilogie de la vie*. Je pense ainsi à cette scène très belle dans *Les Mille et une nuits* : il s'agit du conte dans lequel un prince voyageur, transformé en singe par un démon, est amené à la cour du roi d'un État lointain (cette partie du film est tournée au Népal). Tandis que l'on achemine le singe vers le palais, le peuple se met à sonner des cloches pour annoncer l'arrivée du convoi. S'ouvre alors une séquence qui alterne des plans sur la procession qui avance, et des plans sur des anonymes, habitants de la ville sonnant

qui un bourdon, qui une clochette. Une fois encore, l'effet de réel lié au changement de registre de ces plans – regards caméra, hiérarchie gauche des personnages saisis peut-être dans leur timidité même à être filmés – loin de casser la dynamique du récit, la renforce en ce que la dimension descriptive des plans et des images ancre le conte fabuleux dans la réalité matérielle du monde¹⁷. À mi-chemin du merveilleux, et du trivial, la *Trilogie de la vie* invente un tiers-espace qui est l'utopie filmée de Pasolini, et dont le principe générateur serait la « clôture de l'amour¹⁸ ». Ce qui circule, de film en film, c'est l'exigence absolue d'égalité des corps dans leur représentation. La mise en scène pasolinienne, frontale, elliptique, toute de raccords « interdits » – voir la récurrence de raccords à 180° qui, de fait, fabriquent le sentiment d'une clôture, d'une totalité – crée un territoire cinématographique sans équivalent.

Et pourtant, cette utopie solaire, lumineuse, se révèle d'emblée minée par des puissances morbides à l'œuvre sur les corps, et ce dès avant l'abjuration et *Salò*. À la jubilation exubérante du *Décaméron* s'oppose une mélancolie, une inquiétude qui apparaît dès *Les Contes de Canterbury* et se prolonge dans *Les Mille et une nuits*. Deux exemples : dans un des *Contes de Canterbury*, un personnage

qui se révélera être le Diable (Franco Citti), observe les agissements d'un maître-chanteur qui traque les homosexuels¹⁹, les espionne et les surprend sur le fait pour leur extorquer de l'argent afin de leur éviter une dénonciation auprès de l'Inquisition. Le Diable désigne ainsi un couple d'hommes au maître-chanteur. Ceux-ci n'ayant pas d'argent, ils sont livrés à l'Inquisition et l'un des deux finit brûlé vif. Si l'ensemble de l'épisode suscite à ce point le malaise, c'est parce qu'il mobilise un régime visuel qui est à l'opposé de la frontalité libératrice et joyeuse qui caractérise la mise en scène de Pasolini : le maître-chanteur observe les amants à travers des ouvertures étroites (fente entre deux planches, trou dans un rideau) en pur voyeur. La distance créée par ces caches dans le cadre renvoie ainsi le désir, la jouissance, non plus du côté des amants, mais du côté de celui qui regarde, et fait de son regard l'instrument d'un pouvoir qui, au mieux extorque, au pire extermine. Vient ensuite la scène où l'homosexuel est brûlé vif sur un gril. Le Diable, au milieu de la foule assemblée qui regarde, tient suspendu à son cou un panier rempli de beignets et se promène, cherchant le meilleur point de vue sur la scène à venir – rare occurrence, à un moment, d'un plan en caméra subjective, type de plan très éloigné de la grammaire pasolinienne et qui insiste sur la violence du regard et la pulsion scopique. La référence au spectacle cinématographique (le diable évoque clairement un vendeur d'esquimaux) marque la critique de Pasolini à l'égard du « monde du néocapitalisme technique²⁰ » qu'incarnent selon lui les techniques audio-visuelles du cinéma. Le supplicé est filmé en plan large, depuis le point de vue du Diable et de la foule, avec une certaine récurrence des plans et une longueur qui rendent la scène difficilement supportable et la font trancher nettement avec le reste du film. À la licence, qui caractérise l'ensemble des contes, vient soudainement s'opposer l'ordre sous sa forme la plus absolue, celle de la loi religieuse (dénotée par le très gros plan sur le cardinal inquisiteur au début de la scène de supplice). Ce retour de bâton d'un pouvoir qui tire sa souveraineté d'une mise en ordre des corps et des désirs, associé à la jouissance

liée au spectacle de l'exercice de ce pouvoir, préfigure la *finale* abominable de *Salò*²¹.

Second exemple : dans les *Mille et une nuits*, un des contes emboîtés met en scène deux personnages (Shahzamàn et Yunan) qui travaillent comme mosaïstes pour le compte d'un fils de prince (Tagi) et refusent d'être payés davantage qu'un dinar, vivant ainsi suivant une sorte d'éthique ascétique. Chacun d'eux raconte à tour de rôle son histoire. Et chacune de ces histoires met en scène la mort d'un personnage innocent (une jeune femme et un jeune homme), victime de l'inéluctabilité d'un destin ou d'une prophétie provoquée par Shahzamàn et Yunan, alors même que ces derniers éprouvaient pour les morts affection, voire amour. L'ironie du sort, telle qu'elle est encore palpable dans *Les Contes de Canterbury*, devient ici *fatum* tragique et teinte les *Mille et une nuits* d'une tristesse élégiaque qu'on ne rencontre pas dans les autres volets. C'est aussi, des trois films de la *Trilogie*, celui qui malmène le plus les corps (émasculation, démembrement d'une jeune femme à coup de lames par un démon). Et si, à la fin du film, Noureddine et Zoumourroud – dont l'histoire forme le fil d'Ariane de ce film labyrinthique – se retrouvent enfin réunis, ce n'est pas sans que le récit ait été empreint tout du long d'une sombre mélancolie. Dans *Les Mille et une nuits*, une perte a eu lieu, ou en tout cas, une disparition est en cours : celle d'un monde, et les corps de ce monde qui sont sur le point de s'évanouir, qui s'apprêtent à manquer. N'est-ce pas d'ailleurs cette même esthétique de la perte, de la fragilité du monde que dénonçait en la célébrant le cinéaste dans son court-métrage *Les murs de Sanaa* (1971) ? Film en forme d'appel à l'UNESCO tourné en marge du tournage du *Décameron*²², celui-ci interpelle l'institution onusienne afin de sauver la citadelle médiévale yéménite de la globalisation galopante qui par ses effets menace la ville et surtout son mode de vie (et donc un monde). Sauver les *murs* de Sanaa (où a été tourné une partie des *Mille et une nuits*), c'est sauver littéralement la clôture de ce monde et donc tenter d'en préserver l'utopie. Et, des murs de Sanaa aux corps virginaux des jeunes

gens que Pasolini saisit dans l'œil tendre de sa caméra, est à l'œuvre le même désir désespéré d'embaumement²³ d'une utopie, aussi vaine que les rêves d'archaïsme qui en sont à l'origine, et qui viendront se briser définitivement sur la contre-utopie radicale de *Salò*.

Le premier plan de *Salò* est à l'image de cette lisibilité à laquelle aspire le projet pasolinien post-abjuration. Il s'agit d'un panoramique droite-gauche, qui commence sur les eaux calmes du lac de Garde, passe par le front de lac et se termine sur le panneau d'entrée de ville « Salò ». Non pas que le syntagme du panoramique à vocation descriptive soit neuf dans la grammaire pasolinienne – *Les Mille et une nuits* en regorge – mais on passe d'une description sensible de la matière d'un lieu à celle, strictement lisible, d'un signe. La *Trilogie de la vie* procédait suivant une esthétique de la floraison, de l'expansion de l'espace suivant la dynamique volontairement éclatée d'un montage dont le centre utopique était le corps, le sexe, le désir ; *Salò*, à l'inverse, procède par concentration progressive : ce premier plan est suivi de deux autres plans qui, par fondus enchaînés, montrent l'extérieur d'un palais gardé par la milice, puis l'intérieur du palais dans un plan à la rigoureuse symétrie axée sur une fenêtre en contre-jour, où les quatre protagonistes masculins du cauchemar à suivre finissent de mettre au point les détails de leur plan. Au montage organique des films de la *Trilogie* – succession ou emboîtement des histoires sans effet de liants (fondus, cartons, etc.) ou presque²⁴ – se substitue le montage mécanique de *Salò*, rigoureusement chapitré en cercles concentriques inspirés de Dante. La différence dans le cadrage et le montage entre la *Trilogie* et *Salò* marque ainsi, dans la forme même du film, avant toute considération de récit, le virage de l'utopie des corps singuliers et exubérants vers sa contre-utopie fascisante des corps-objets de consommation-annihilation.

Mais une fois de plus, il n'y a pas de *rupture* entre l'utopie des pays quasi-imaginaires de la *Trilogie de la vie* et la contre-utopie du pays réel de *Salò*. Le récit – scénario, mise en scène, montage – y est toujours structuré par l'ordre

du désir. Simplement, c'est la nature et le principe de ce désir qui ont changé. L'égalitarisme érotique qui pourrait caractériser la *Trilogie de la vie* devient ici, suivant le principe sadien de souveraineté absolue²⁵, un aristocratism érotique radical : l'apanage des quatre hommes et de leurs acolytes femmes.

On sait qu'un visage parfaitement symétrique provoque le malaise, puisque la symétrie parfaite n'existe pas dans la nature. La frontalité avec laquelle Pasolini filme visage et décors jusqu'à *Salò* exacerbe cette irrégularité des visages et des lieux. C'est bien leur potentiel anarchique qui l'intéresse, ce qui ne se laisse pas encager – qu'il s'agisse des ruelles labyrinthiques des villes ou bien de ces visages qui exposent effrontément leurs « défauts ». Dans *Salò*, au contraire, la symétrie règne en maître. La frontalité excessivement théâtrale avec laquelle Pasolini filme les pièces du palais où se déroule le film, accuse cette symétrie de façon presque outrancière. Le film se passe d'ailleurs moins dans des pièces que dans des boîtes (des cages) – le plan large domine l'esthétique du film, embrassant l'espace du sol au plafond – dont la vastitude est redoublée par la relative nudité du décor. Dans ces boîtes, les corps des victimes sont autant d'insectes dont la nudité ou l'uniforme blanc marquent la vulnérabilité, tout autant que leur fonction de *spécimens*, de rats de laboratoire voués à une expérience de l'horreur. Structurante au sein des cadres, la symétrie se retrouve aussi dans le montage. Hervé Joubert-Laurencin a très bien analysé les effets d'écho de certains panoramiques (notamment en ouverture et en fermeture du film)²⁶. Ainsi, *Salò*, à travers cette symétrie visuelle et rythmique, forme le paradigme du film clos par une frontière qui définit l'autonomie insulaire de sa cité anti-utopique. La symétrie y est le marqueur de l'ordre « nazifasciste » et, en tant que motif visuel « pur », d'une certaine idée de la pureté (et de l'épuration). Autant les films de la *Trilogie de la vie* grouillent, s'agitent, autant *Salò* est un film dont le cadre atteint à une forme d'épure qui souligne ainsi deux choses : premièrement, l'utopie eugéniste qui consiste à sélectionner des corps dont la perfection est garante de la



Les Mille et une nuits, 1974. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

jouissance à venir que formera leur dégradation ; deuxièmement, à travers cette rigidité géométrique – du récit, des décors, du montage –, les débordements des fluides – merde, sang, larmes – seront démultipliés comme atteinte blasphématoire à cette symétrie sacralisée. En aucun cas il ne s’agit là de beauté. Ainsi, lors du processus de sélection des jeunes hommes, qui croise à la fois la revue militaire et la visite médicale, il est demandé à deux garçons de baisser leur pantalon. Un panoramique – qui correspond au regard des quatre bourreaux – descend alors de leurs visages jusqu’à leurs sexes avant de remonter. La raideur du plan ne vient pas souligner la beauté des sexes de ces jeunes hommes ; elle atteste cliniquement de leur régularité, de leur solubilité dans le projet des bourreaux : c’est une objectivation de la beauté, envisagée uniquement sous l’angle de la santé. L’immobilité de garde-à-vous des futures victimes les désigne en outre pour ce qu’elles ont vocation à devenir : des cadavres raidis. En un sens, et dès ce plan, les corps sont déjà morts.

Il y a, dans *Salò*, comme une dimension physiognomonique à l’œuvre. Et, dans la grossièreté

même d’un tel dispositif, se joue le renversement anti-utopique du film. Pasolini – et les bourreaux – choisit pour victimes des jeunes gens très beaux, au sens de la pureté dont j’ai parlé plus haut ; *a contrario*, il choisit pour les bourreaux des acteurs dont il souligne délibérément les défauts des corps et des visages – trop gros, trop maigres, strabisme – en vue de signifier *littéralement* leur laideur morale. L’utopie de la *Trilogie* était celle de l’innocence générale des corps ; la contre-utopie de *Salò* inscrit le mal et le bien à leur surface même. Ainsi du maquillage : dans la *Trilogie*, les acteurs ne sont jamais maquillés. Mais, dans *Salò*, Pasolini insiste lourdement sur le moment où, en ouverture de chaque cercle – celui des « manies », de la « merde », puis du « sang » – les femmes se mirent, les yeux fardés, les lèvres peintes, devant leur glace. Dans *Salò*, les bourreaux portent les *masques* de leur laideur morale, de cette perversion du réel de leur visage, qui est également la marque de leur souveraine supériorité. En face, les corps indifférenciés des différentes victimes ne valent plus que pour l’image de leur pureté qu’il faut préserver avec soin jusqu’aux supplices finaux.

À la fin de son livre, Hervé Joubert-Laurencin répertorie sous le beau titre « La rime des visages et des voix » les différents acteurs et actrices ayant joué au moins deux fois dans des films de Pasolini. Entre la *Trilogie de la vie* et *Salò*, deux interprètes seulement reviennent : Franco Merli et Inès Pellegrini. Dans *Les Mille et une nuits*, ils jouent Noureddine et Zoumourroud, les jeunes amoureux séparés par la naïveté et l’inconstance de Noureddine, et réunis grâce à la malice et la ténacité de Zoumourroud. Leur histoire fait office de trame, scandée par les appels désespérés de Noureddine à sa Zoumourroud. Et c’est sur leur éclat de rire joyeux que se termine le film. Zoumourroud, grimpée en homme – elle règne, ainsi travestie, sur la cité où est arrivé Noureddine –, décide de se jouer de son amoureux. Elle l’oblige à s’allonger sur le ventre et à se déshabiller, lui faisant comprendre qu’elle compte bien le sodomiser. Peu familier de ces « perversions » mais soumis au pouvoir du roi, Noureddine s’exécute. Zoumourroud s’approche de lui, se dévêt – il n’a pas le droit de la regarder – et avance la main de son amoureux vers son sexe. Benêt, celui-ci ne comprend

pas bien ce qui lui arrive, jusqu’à ce qu’elle se révèle à lui. La scène opère symétriquement avec l’ouverture du film, lorsque Zoumourroud dépucèle Noureddine. En effet, celui-ci se « trompe de chemin », aussi doit-elle l’aider et le guider vers son sexe. *Les Mille et une nuits* conte ainsi le récit d’une initiation placée sous le signe d’une grâce adolescente qui n’exclut ni la maladresse ni l’errance.

Il est impossible de voir *Salò* sans avoir la sensation que le film (re)met en jeu le corps des acteurs, et par extension les personnages des *Mille et une nuits*, qui constituent précisément l’objet de l’abjuration de Pasolini. Ainsi, dans *Salò*, c’est Franco (joué par Franco Merli) qui gagne le « concours du plus beau cul » dans la scène éponyme, située au sein du « cercle de la merde ». Et de fait, la scène semble être le renversement ou bien le dévoil(ement) de celle qui conclut les *Mille et une nuits*. Dans les deux cas, le corps du jeune homme est à la merci d’un personnage (ou d’un groupe de personnages) détenteur du pouvoir de vie et de mort sur lui. Dans les deux cas, c’est ce corps et sa valeur érotique qui déterminera s’il



Salò ou les 120 journées de Sodome, 1975. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

doit vivre ou mourir. Mais dans *Les Mille et une nuits*, le pouvoir en question est un jeu de rôle, une mise en scène carnavalesque : Zoumourroud, qui ne contrefait même pas sa voix, est affublée d'une barbiche postiche. Et si elle se joue de son amant ainsi, c'est pour mieux rire ensuite tendrement de sa naïveté. Dans *Les Mille et une nuits*, le désir est désirable, le personnage de Noureddine s'inquiétant de savoir si le sexe du roi / Zoumourroud se dresse, tout en le priant de « ne pas lui faire mal ». Le spectateur, complice dans cette scène de Zoumourroud, jubile de la malice de cette dernière ; le montage est ainsi polarisé par le regard désirant de la jeune femme sur son amant. « Ne me regarde pas ! » dit-elle à Noureddine pour éviter qu'il ne la reconnaisse. Dans la lumière éclatante du palais doré aux murs recouverts de miroirs où la scène prend place – où donc il semble impossible que Noureddine ne voie pas à qui il a affaire – c'est bien l'innocence que Pasolini filme. Et plus que les corps, ce sont les regards qui aimantent la scène : les yeux mi-clos de Zoumourroud, l'éclat lumineux qui brille dans ceux de Noureddine dans le gros plan final sur son visage. *Reconnaissance*, véritablement.

Dans *Salò*, en revanche, la scène se passe dans le noir complet, afin de ne surtout pas voir les visages des jeunes gens – ce qui risquerait d'altérer l'impartialité du jugement des quatre hommes en humanisant leurs victimes. La mise en scène – puisque la disposition de ce bouquet de culs offerts au regard des bourreaux en est une – exécute visuellement et métaphoriquement le viol que craignait tant Noureddine. Le regard des hommes redoublé par le faisceau de la lampe de poche avec lequel ils évaluent, fouillent la beauté des trous soumis à leur jugement, est l'arme avec laquelle ils pénètrent l'intimité des jeunes gens, là où le regard de Zoumourroud était une caresse. *Les Mille et une nuits* montre le corps dans son intégrité ; dans *Salò*, la mise en scène redouble l'anonymisation des corps : le cadrage évacue délibérément les visages des victimes, agenouillés le front contre le sol, en une sorte de « décapitation » inverse qui souligne, du fait du plan large et de la contre-plongée, la

verticalité dominatrice des bourreaux et la vastitude écrasante de l'espace de la salle. Le cœur de la séquence est ainsi constitué d'un lent panoramique gauche-droite qui suit le déplacement des hommes le long des corps des victimes.

Puis, lorsque le « vainqueur » du concours est désigné – le « prix » consiste en sa mise à mort – des gardiens se saisissent de Franco, pointent un pistolet contre sa tempe, tirent. Le pistolet s'avère déchargé, et dans un champ-contrechamp en gros plan entre Franco et l'Évêque, ce dernier lui explique qu'il n'était pas question de le tuer si tôt, tant sa mort constituera un plaisir hors de toute mesure. Même logique de « coup de théâtre » que dans *Les Mille et une nuits*, mais dans un cas, il s'agit d'amour et dans l'autre d'annihilation.

Il en va de même avec le personnage de la servante noire, jouée par Inès Pellegrini, la Zoumourroud des *Mille et une nuits*. À l'arrivée des victimes escortées par des gardes fascistes au château, un petit groupe de domestiques s'aventure dans la cour pour écouter la lecture du règlement. Lorsque les aristocrates s'avisent de la présence des domestiques, voués à rester en dehors de la communauté, ils les font chasser par un des gardes. Tandis que la servante noire s'enfuit, un champ-contrechamp en plan serré entre le garde et elle fait comme une courte incise dans la scène. C'est à la fin du film seulement qu'on retrouve les deux personnages. Dénoncés par une des victimes pour leur liaison, ils sont surpris en train de faire l'amour par les quatre bourreaux. Le garde traître au règlement est abattu d'une volée de balles. Puis, tandis que, tel Saint-Sébastien, il gît au sol, le Duc abat la servante accolée contre le mur d'une balle dans la tête. Et dans ce geste, c'est moins la servante noire qui meurt que l'esclave Zoumourroud qui s'éteint définitivement.

Si la *Trilogie de la vie* peut être lue comme un évangile païen de la réalité érotique des corps – et en ce sens une utopie du désir et de son pays –, *Salò* en constitue le martyrologue. L'abjuration pasolinienne, la révélation de la dimension anti-utopie qui sourdait à travers

les corps filmés dans la *Trilogie*, se manifeste précisément en ce que le cinéaste *martyrise* les mêmes corps pour leur faire avouer ce qu'ils cachent. Auparavant, les corps *incarnaient* une valeur : la liberté. Désormais, ils ne sont plus que les *contenants* d'une valeur potentielle (marchande) qu'il s'agit de leur extraire (larmes, sperme, merde, sang) et de transformer en plaisir sadique. L'extraction – l'extractivisme – caractérise ainsi, pour Pasolini, la parenté entre fascisme et capitalisme telle qu'il la formalise au mitan des années 70, en ce qu'elle s'exerce au niveau des corps. Telle est la nouvelle réalité que le cinéaste repère. Parlant du cinéaste Marco Ferreri, le cinéaste écrit ces lignes :

Le naturalisme est à l'évidence quelque chose qui coule dans les veines : et il se mêle à une idéologie d'« acceptation » résignée, débonnaire ou crépusculaire. Un tel sérum ne coule pas dans les veines de Ferreri. Alors il reproduit la réalité dans ses durées réelles par sadisme : c'est-à-dire que la durée réelle d'une action, dans sa reproduction, montre toute sa contingence, la contingence du temps qui passe – le temps irréel, dans lequel l'organique se consume et dépérit – le temps auquel nous sommes accoutumés – eh bien, ce temps-là, s'il vient à être reproduit matériellement (mais non de façon naturaliste), apparaît dans toute sa misérable et épouvantable horreur. Le naturalisme aussi est un trucage et une manipulation²⁷.

La Trilogie procédait par discontinuités, ellipses, ruptures, soubresauts, détours, allers-retours. *Salò* est le film des plans larges, des scènes interminables, des musiques lancinantes, du *flux* (celui des récits des dames) et, en tant que tel, c'est un film « naturaliste » au sens où le définit Pasolini. Ainsi ce naturalisme de trucages – revers de « l'amour halluciné de la réalité » – est-il le mode de représentation que le cinéaste assigne à l'époque de *Salò*. D'où l'emboîtement des trucages insoutenables de la scène des supplices finaux : cache visuel des jumelles, artifices réalistes (prothèses, etc.)

des moments de torture. Mais c'est exactement ce *spectacle-là* que nous voulons voir, nous dit le cinéaste, tout en nous dessillant. Prisonniers de l'enfer carcéral et géométrique de *Salò*, il ne nous reste plus qu'à fermer les yeux et essayer de nous souvenir des visages et des corps de l'utopie réaliste *d'avant Salò* : la musique de Carl Orff²⁸ qui accompagne les supplices ; l'image des deux jeunes officiers dansant l'un contre l'autre, ouvriraient ainsi comme une toute petite fenêtre de salut, un « possible latéral²⁹ » qui, au cœur des ténèbres de la contre-utopie de *Salò*, allumerait une fragile lueur utopique.

¹ La version italienne est parue le 9 novembre 1975 dans le *Corriere della sera*, soit une semaine après le meurtre de l'auteur sur la plage d'Ostie.

² Cf. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

³ Pier Paolo Pasolini, « J'ai abjuré la "trilogie de la vie" », *Esprit* 11, 1976, p. 530.

⁴ *Ibid.*, p. 531-532.

⁵ *Ibid.*, p. 533.

⁶ Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, « Ramsay Poche Cinéma », 1989, cf. p. 56 ou p. 79, entre autres.

⁷ Il n'est pas inutile de rappeler que Sade a lui-même composé des contes érotiques ou paillards dans la plus pure tradition médiévale de Boccace ou Chaucer, en parallèle de ses écrits plus connus et insoutenables tels que *Les Cent-vingt journées de Sodome*.

⁸ Au point, d'ailleurs, dans une séquence, de recourir à l'accélééré cinématographique pour signifier très clairement cette urgence : le peintre hâte ses disciples de préparer les couleurs pour peindre la vision qu'il a eue.

⁹ « La seule langue italienne parlée internationalement » dicit Pasolini. Voir aussi les choix de doublages des autres volets de la *Trilogie* dans des formes d'italien dialectal délibérément choisis par Pasolini contre la langue dominante parlée dans le cinéma. Cf. Serenella Iovino, « The Ashes of Italy : Pier Paolo Pasolini's Ethics of Places », in James Gifford & Gabrielle Zezulka-Mailloux (dir.), *Culture + the State 1 : Landscape and Ecology*, Edmonton, CRC Humanities Studio, 2003, p. 70 et suivantes.

¹⁰ Sur ce sujet, voir la thèse de littérature comparée de Daria Bardellotto, *Le Lieu où vivre. Subtopie, utopie, dystopie dans la littérature et le cinéma de*



Salò ou les 120 journées de Sodome, 1975. Photogramme par Clément Schneider.
(DVD Carlotta films, 2002.)

Pier Paolo Pasolini, Poitiers, Université de Poitiers, 2017. <http://theses.univ-poitiers.fr>

¹¹ Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 57.

¹² En un sens, *Salò* exacerbera cette idée de la détentation de la vérité par les maîtres. C'est le nœud même du film : « Nous les fascistes sommes les seuls véritables anarchistes », dira ainsi le personnage du Duc (40'26").

¹³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Minit, 1985, p. 196.

¹⁴ Il faut souligner le remarquable travail de collecte de musiques traditionnelles effectué par Ennio Morricone (qui travaillera sur l'ensemble de la *Trilogie*

de la vie ainsi que sur *Salò*), qui reflète ce souci ethnographique de Pasolini.

¹⁵ Catherine Bizern (dir.), *Pratiques d'une utopie, utopies de la pratique*, Montreuil / Paris, Éditions de l'Œil / Ateliers Varan, 2020, p. 269. Antoine Thirion fait référence dans ces lignes au film *Milla* de Valérie Massadian (2017), mais son propos s'applique merveilleusement au cinéma de Pasolini.

¹⁶ « Il en va de même pour celui qui étudie le cinéma : étant donné que le cinéma reproduit la réalité, il finit par renvoyer à l'étude de la réalité. Mais d'une façon nouvelle et spéciale, comme si la réalité avait été découverte à travers sa reproduction, et que certains de ses mécanismes d'expression n'étaient apparus

que dans cette nouvelle situation "réfléchie". », in Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁷ J'entends tout à fait les éventuelles critiques qu'on pourrait faire à une telle séquence : regard eurocentré, orientalisme naïf, voire fascination coloniale – après tout, une partie du film est tournée en Éthiopie, ex-colonie italienne. Pour autant, il me semble que cette critique est désamorcée par « l'amour halluciné » que voue Pasolini à la réalité qu'il filme. En outre, l'érotisation du monde à laquelle il se voue touche aussi bien les corps européens que les corps orientaux qu'il filme dans la *Trilogie de la vie*, tous traités à égalité.

¹⁸ Formule reprise, sans autre raison que sa beauté, au titre d'une pièce de Pascal Rambert.

¹⁹ Les « sodomites », plus exactement, puisque seul un des deux hommes surpris – « l'actif » – est effectivement condamné.

²⁰ Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 76.

²¹ Cet épisode fondé sur une violence inhérente au voyeurisme présente de troubles échos avec le film *Tearoom* (William E. Jones, 1962/2006). En 1962, la police de Mansfield, Ohio, via un complexe dispositif de miroirs et d'un trou pratiqué dans la porte de toilettes publiques pour hommes, a enregistré une série de rencontres érotiques homosexuelles clandestines

ordinaires – toutes classes et races confondues – en vue d'établir des preuves à charge pour crime de sodomie. Même irruption de l'ordre inquisitorial dans l'enclave utopique (ou hétérotopique, pour suivre Foucault), donc. *Tearoom* est le résultat de la récupération de ce matériau de *found-footage* par William E. Jones, qui l'a assemblé en réduisant son intervention au minimum, devant la puissance de la mise en scène organisée par ce dispositif scopique et policier. Cf <https://lafilmforum.wordpress.com/2008/06/04/june-8-tearoom-a-document-presented-by-william-e-jones/>

²² Les scènes de l'épisode tourné au Yémen ont été coupées dans le montage final.

²³ Suivant la sublime formule d'André Bazin.

²⁴ Une petite exception dans *Les Contes de Canterbury* où l'on voit à un moment Chaucer-Pasolini écrire dans son manuscrit le titre du conte à suivre.

²⁵ Cf. Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*

²⁶ Cf. Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1995 et Hervé Joubert-Laurencin, *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, Paris, Éditions de la Transparence, « Cinéphilie », 2012.

²⁷ Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 82.

²⁸ Évidemment ambiguë au vu de la récupération des *Carmina Burana* par le régime nazi. La traduction des vers latin donne : « Le joyeux visage du printemps / s'offre au monde. / L'hiver rigoureux, / déjà vaincu, s'enfuit. »

²⁹ Suivant la formule de Raymond Ruyer.



Salò ou les 120 journées de Sodome, 1975. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta Films, 2002.)

« Et enfin hop, plus de Tommaso » (*Les fins de Pier Paolo Pasolini*) Frédéric Papon



Salò ou les 120 journées de Sodome, 1975. Photogramme par Frédéric Papon. (DVD Carlotta Films, 2002.)

Nous sommes au début des années 80. À Paris, le cinéma Accatone – aujourd'hui transformé en Maison de l'épargne – espace privé – projette *Médée* (Medea), de Pier Paolo Pasolini (1969). Comme toutes les projections de ce temps, la copie du film était en 35 mm et avait apparemment beaucoup souffert d'avoir trop circulé. Rayures et collures se succédaient depuis le début déjà. Je n'ai pas su ce que faisait *Médée* après avoir assassiné ses enfants et allumé un brasier, la copie du film s'interrompant avant la fin dans un état qui laissait à peine entrevoir Maria Callas au-dessus des flammes et sautait immédiatement sur le mot « Fine » en lettres noires incrustées sur un fond de désert brûlé par un soleil éblouissant, juste après un moment qui ne pouvait évidemment pas être la fin de ce film.

De même, nombreux furent les films de Pasolini que je découvrais pour la première fois à la télévision dans le Ciné-Club de Claude Jean Philippe ou au Cinéma de Minuit de Patrice Brion et devant lesquels je m'endormais. Les deux émissions étaient diffusées à une heure très tardive et, seul devant la télé et malgré mes efforts pour rester éveillé, le sommeil l'emportait souvent sur la passion que je portais à ces découvertes d'un cinéma à l'époque hors des salles auxquelles j'avais accès dans ma province.

Longtemps donc, je n'ai pas connu les fins de plusieurs films de Pier Paolo Pasolini.

Nous sommes en 1970. Pier Paolo Pasolini s'apprête à tourner un nouveau film d'après le *Décameron* de Boccace. Tout est prêt et il a imaginé, pour la séquence finale du film, une scène qui n'existe pas dans le roman, une évocation de Giotto et des ateliers de peintres de l'époque.

Manière sans doute de se protéger du poids des contes précédents qui, malgré l'adaptation fidèle qu'il en a fait, pleine de joie simple et de plaisanteries grivoises, pourrait souffrir d'une trop grande littéralité ou faire oublier la puissance de l'image qui fait la force poétique de sa cinématographie.

Cette fin pourrait être un moment de glorification pompeuse de l'image et de la force visionnaire de l'artiste. Pasolini au contraire montre la trivialité du travail qui est exécuté, le quotidien des assistants qui préparent les couleurs, dressent les échafaudages, plaisantent entre eux, sous le regard amusé de deux moines présents dans le lieu, s'intéressant autant au choix des figures et des couleurs qu'aux formes avantageuses des jeunes peintres.

Pas d'apothéose donc, mais tout au contraire, cette phrase qui ouvre un abysse sous nos pieds et me plonge personnellement dans un questionnement sans fin depuis ce jour de 1973 où je vis le film pour la première fois dans une copie rayée et délavée, dans un cinéma d'Avignon : « À quoi sert de faire une œuvre puisqu'il suffit de la rêver ? »

Je ne suis jamais arrivé à une réponse claire à cette question dans laquelle je n'entends aucun découragement ni aucune limite, mais la position honnête d'un artiste face à son œuvre, celle déjà produite et celle qu'il lui reste à imaginer.

Interrogation à laquelle Susan Sontag apporte une réponse possible dans son roman *En Amérique* :

« Et à quoi sert de raconter des histoires, si ce n'est pour éveiller le désir d'une autre vie que chacun porte en soi ? »

De nombreux historiens du cinéma, critiques et chercheurs se sont interrogés sur les débuts de films. Plus rarement sur la façon dont ces mêmes films se terminent, envisagés à l'échelle d'une œuvre complète.

Je ne raconterai pas ici les films de Pasolini, mais je voudrais seulement décrire leurs fins en isolant les toutes dernières minutes, au risque de rendre ces descriptions quelque peu abscones pour le lecteur qui n'aurait pas vu les films.

Je voudrais, par ces descriptions personnelles, laisser apparaître la forme récurrente de ces fins, la logique terrible qui conduira le cinéaste à rejoindre de la façon la plus violente qui soit la vie rêvée de ses personnages et leur dimension mythique, de film en film.

Les notes prises ici en revoyant les dernières minutes de chacun des films ne se veulent pas

un catalogue précis mais une lecture personnelle de ces quelques scènes. J'ai volontairement choisi de ne pas recopier les scénarios, lorsqu'ils étaient publiés, mais j'ai privilégié l'exercice de rédaction/description dans l'esprit de la revue de *l'Avant-Scène Cinéma* dont la lecture forgea ma cinéphilie, lorsque tous ces films étaient inaccessibles, avant le Blu-Ray, avant le DVD, avant la VHS.

Accattone (1961/112') :

Plan large d'une rue. Une Fiat 500 s'arrête près de trois amis (un petit gros un peu âgé, un très jeune avec son tricot à rayures et Accatone/Franco Citti) qui ont volé de la nourriture dans un camion. Des policiers descendent de la voiture. On entend le thème principal de la *Passion selon saint Mathieu* de Bach. Les policiers trouvent les jambons. Accatone s'enfuit. « On te connaît bien » crient les policiers. Accatone vole une motocyclette qui était arrêtée devant une épicerie. Le jeune conducteur sort du magasin et lui court après. Des enfants lui courent après aussi. Les deux autres amis sont mains liées par les policiers. Des passants courent dans la direction de la moto qui a fui. On entend en off une chute de moto. Un cri de femme. Un bref plan de moto renversée au sol avec Accatone couché par terre. Les deux amis et les policiers courent avec les passants vers l'endroit de la chute, le long du fleuve, près d'un pont.

« Accatone qu'as-tu ? Que sens-tu ? Accatone. »

Le visage éraflé d'Accatone. Il ouvre les yeux. « Ah ! là je me sens bien. »

Le jeune se retourne vers son compère qui se signe avec les mains liées par les menottes.

Fondu au noir. Le mot « Fine » apparaît en lettres noires sur fond blanc et la musique s'arrête.

Je signale ce carton de fin qui devient une vraie signature de Pasolini : en un temps où les génériques étaient pour la plupart rédigés en lettres blanches sur fond noir ou sur des images, il choisit de faire réaliser ses génériques (car cela est aussi valable pour les débuts) dans cette typo classique et comme un écrivain écrit avec de l'encre noire sur du papier blanc.

Premier film, première fin, première mort du héros, premier sacrifice.

Mamma Roma (1962/110') :

Le fils prisonnier, attaché sur un lit.

« Maman. Maman je me meurs. Je suis resté là toute la nuit. J'en peux plus. Maman, pourquoi me font-ils ça ? »

Mamma Roma/Anna Magnani traîne son chariot vers le marché en pensant à son fils en prison/asile. Un ami la rattrape qui tire lui aussi son chariot. Il essaie de la rassurer en lui disant qu'après sa libération il sera « sage », que lui aussi a connu ça.

Elle voit un jeune homme enfiler une moto et partir, comme son fils plus tôt. Au loin, en silhouette, derrière quelques arbres faméliques qui viennent d'être plantés et semblent ne pas vouloir grandir ni survivre, on voit se détacher sur le ciel blanc les restes d'un aqueduc antique.

Un travelling le long du corps du fils. Puis un retour sur son visage.

Cut. La mère s'effondre sur le marché, elle est en crise et se débat au milieu des femmes et des hommes qui essaient de la protéger d'elle-même. Elle hurle « Ettore ! »

Elle fuit, possédée, ne pensant qu'à son fils, comme un rappel de l'image finale de *Rome ville ouverte* que Pasolini coupe court, comme par pudeur.

Des travellings encore pour la suivre, la précéder, vers les architectures des immeubles poussés au milieu de rien dans la banlieue qui n'est pas encore la banlieue mais déjà plus la campagne. Toujours suivie par l'ami et les femmes du marché, dans son appartement, elle se précipite dans la chambre où sont déposés les vêtements du fils. Elle embrasse le pantalon comme une relique et court vers la fenêtre qu'elle ouvre pour sauter. Elle est retenue par les voisines et par l'ami.

Elle regarde au loin les bâtiments posés sur le sable et la terre nue où ils vivent tous. Elle regarde avec des yeux horrifiés et pleins de révolte la ville en construction qui a avalé son fils. Le dôme d'une église trône au milieu des HLM. « Fine », en lettres noires sur fond blanc.

Le corps sacrifié de l'enfant est ici plus explicitement crucifié, attaché sur son lit de souffrance. Et Mamma Roma reste impuissante face à la ville qui s'étend et ronge les âmes de ses enfants.

La Ricotta (1963/35') sketch du film **Rogopag** :

Dans un terrain vague avec des barres d'immeubles à l'horizon, comme dans un décor récupéré sur le tournage de *Huit et demi* de Federico Fellini tourné la même année, une foule de personnalités politiques locales, des comédiennes, des petits barons locaux et autres parasites débarquent sur le lieu qui sert de tournage. Le cinéaste, interprété par Orson Welles, tourne la scène de la crucifixion du Christ. Les deux larrons et le Christ sont cloués sur leur croix, les assistants crient et courent dans tous les sens, les paparazzis dansent une pantomime ridicule pour prendre en photo les officiels qui posent complaisamment. Le tout sur la musique tonitruante et comique de Carlo Rustichelli.

Plus tôt dans le film, un des figurants jouant un des bons larrons (Stracci) s'est gavé de Ricotta car il n'avait pas mangé depuis trop longtemps. L'assistant lui fait répéter son texte alors qu'il est déjà sur la croix, malade d'avoir trop mangé, pris par des hauts le cœur terribles.

« Stracci, ta réplique. Fais pas l'idiot, la presse est là. Le producteur, tu te rends compte ? Des hommes politiques, des acteurs, la presse... Allez, dis-moi cette réplique. » Stracci a la nausée et transpire. Finalement il regarde le ciel et prononce sa réplique : « Quand tu seras au royaume des cieux, rappelle mon nom à ton père. » L'assistant lui demande de répéter encore. Stracci va vomir. « Allez, qu'est-ce que tu attends ? » Stracci relève lentement le visage vers le ciel, la musique disparaît, il dit dans le silence : « Quand tu seras au royaume des cieux, rappelle mon nom à ton père. » Il baisse la tête, rote, la musique reprend en partie couverte par un bruit de tonnerre. Les officiels s'avancent vers la table du cocktail qui les attend. À la table, deux figurants sont appuyés de dos, en bas à gauche de l'image, comme les spectateurs d'une fresque de Giotto ou de Véronèse dans une église. Le figurant qui joue le Christ avec sa couronne d'épine admire les gens riches à ses pieds.

Orson Welles, le réalisateur, s'écrie : « Silenzio. » L'assistant crie « Silenzio on tourne ». Succession de plans des techniciens et machinistes disant chacun leur tour « Silenzio ». Orson Welles : « Mottore. » Le clapman : « 2150. Première. » Orson Welles : « Action. » Rien ne se passe. Il répète « Action ». Le visage de Stracci figé sur lequel l'assistant dit : « Allez Stracci. Quand tu seras... » Welles reprend, suppliant : « Action... Action. » Toujours le visage figé de Stracci. Un assistant monte à une échelle et va voir ce qui arrive au figurant. Il lui touche le cœur et le visage et dit : « Il est mort. » Gros plan d'Orson Welles qui dit « Pauvre Stracci. Crever. Le seul moyen pour nous rappeler qu'il était vivant. » Gros plan de Stracci. Reprise de la musique sous forme de comique burlesque sur le carton de fin (Fine terzo racconto), le film étant le troisième court métrage du film à sketch *Rogopag*.

Cette fois-ci, en utilisant les ressorts de la comédie, Pasolini ose la figuration de la crucifixion, forme suprême du sacrifice puisqu'il a lieu pour l'humanité tout entière.

La Rage – La Rabbia – 1^{ère} partie (1963/104') :

Un défilé sur la place rouge en hommage au cosmonaute Guerman Titov de retour de l'espace. Titov termine son discours par ces mots : « Il faudrait donc que les chemins du ciel soient ceux de la fraternité et de la paix. Vous dire cela est mon ultime et mon plus grand devoir, car, camarades et ennemis, hommes politiques et poètes, la Révolution veut une seule guerre, celle que livrent les esprits qui abandonnent au passé les vieux chemins sanguinaires de la terre. »

Sur ces mots, le cosmonaute Titov embrasse Khrouchtchev « à la russe » sous les applaudissements de la foule, entouré de deux vieux qui pourraient être ses parents en larmes. Sur le dernier plan, des drapeaux figurants Marx et Lénine sont portés par la foule.

Ce cosmonaute au discours bien officiel semble flotter hors de l'histoire. Il n'est plus un corps redescendu du ciel mais un fantôme qui parle.

Enquête sur la sexualité – Comizi d'amore (1964/88') :

Sur les images documentaires (construites comme une fiction) d'un mariage dans une famille modeste, Pasolini en voix off :

« Qu'est-ce qui intéresse les hommes, à part vivre ? Tonino et Graziella se marient. De leur amour, ils ne connaissent que l'amour. De leur futur, ils savent juste qu'ils auront des enfants. Quand elle est gaie et innocente, la vie est sans pitié. Deux jeunes italiens se marient et en cette journée, tout le mal et tout le bien du passé semblent s'annuler tel un souvenir de la tempête dans la paix. Tout droit est cruel. Et en se donnant le droit d'être ce que furent leurs parents, ils ne font que confirmer leur attachement à la vie, à la joie et à l'innocence de la vie. Ainsi la connaissance du mal et du bien, l'histoire qui n'est ni gaie, ni innocente, sont toujours confrontées à cette impitoyable absence de mémoire, à son humilité souveraine. Tonino et Graziella se marient, et celui qui sait se tait, face à la grâce qui ne veut pas savoir. C'est le silence qui est coupable. Que le vœu formulé par Tonino à Graziella soit : Que votre amour se double de la conscience de votre amour ! »

Les mariés sortent de l'église au son des cloches et ils s'embrassent tandis que le mot « Fine » envahit l'écran.

La phrase de conclusion, pleine d'espérance, contient cependant tous les doutes sur la possibilité pour cet amour d'échapper aux réalités économiques quotidiennes d'un jeune couple de leur condition dans une société prête à les broyer.

L'Évangile selon saint Mathieu – Il vangelo secondo Matteo (1964/137') :

Des soldats sont couchés à l'ombre des rochers et gardent le tombeau où repose Jésus. Un des soldats maché un brin d'herbe, l'autre rajuste sa casquette et somnole.

La famille et les proches de Jésus apportent des fleurs, entourant Marie qui marche péniblement sur les rochers qui mènent au tombeau. Il est important de noter que c'est la propre mère de Pasolini qui interprète Marie. Elle tient un bouquet de fleurs sèches blanches.

Elle regarde le tombeau devant lequel d'autres fleurs sont déjà déposées. Tout à coup, le calme chant religieux que l'on entendait laisse place à un chant de gloire. La pierre qui ferme le tombeau bascule à terre et on voit le linceul blanc qui protégeait le corps traîné sur le sol. Le corps n'est plus là. Visage ébloui de la mère qui découvre le visage de l'ange Gabriel lui annonçant : « N'ayez pas peur, je sais que vous cherchez Jésus, il est ressuscité. Allez dire à ses disciples qu'il est ressuscité et vous précède en Galilée. » Marie sourit et s'incline. Un jeune homme court sur une colline. Il porte un enfant sur les épaules. Il court avec des paysans qui portent leur faux et leurs fourches. Il y a aussi des femmes qui courent avec eux. On entend la voix du Christ : « Tout pouvoir m'a été donné au ciel et sur la terre. Enseignez les nations en les baptisant au nom du Père, du fils et du Saint-Esprit... »

La foule entoure Jésus qui est à mi-hauteur d'une colline couverte d'herbe sèche.

« ... leur apprenant à garder ce que je vous ai commandé. »

Gros plan de Jésus : « Voici que je suis avec vous jusqu'à la fin des siècles. »

Le titre « Fine » en noir sur fond blanc.

Le sacrifice suprême de l'homme pour l'humanité tout entière prend ici des dimensions universelles grâce aux formes les plus pures et les plus nettes du cinéma de poésie tel que le définissait Pasolini.

Repérages en Palestine pour l'Évangile selon saint Mathieu – Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo (1965) :

On voit Pasolini entrer avec ses guides dans l'église du Saint-Sépulcre.

Pasolini en off : « Ici : par cette petite porte, vous entrez dans les entrailles du monde et arrivez à la grotte que la tradition dit être celle où le Christ est né. »

Sur le toit du Saint-Sépulcre : « Près des lieux de l'acte I, sa naissance à la vie comme Christ, voilà le lieu de l'acte suprême. Une magnifique petite église romane commémore l'ascension, le moment le plus sublime de toute l'histoire évangélique, le moment où le Christ nous laisse seuls pour le chercher. »

Des plans de Jérusalem vue depuis le jardin des oliviers. Le dôme du rocher.

Court texte de générique de fin déroulant en lettres blanches sur fond noir, format inhabituel pour Pasolini, où sont notés essentiellement des remerciements.

Des oiseaux, petits et gros – Uccellacci e Uccellini (1966/85') :

Ninetto et Toto marchent sur un chemin dans une campagne rase accompagnés d'un corbeau philosophe marxiste qui leur fait en permanence la leçon.

Toto prend Ninetto à l'écart.

Toto : Je vais le bouffer. Ninetto : Qué ? Toto : On se le bouffe. Ninetto : Qué ! Toto : Si c'est pas nous, un autre le bouffera. Et puis, je crois qu'il déraile. Ninetto : T'as raison... Quel emmerdeur ! Il se mêle de tout. Comment on va le bouffer ? Toto : À l'ancienne. On jette l'écorce et on mange le fruit.

Toto s'approche du corbeau l'air détaché pendant que Ninetto siffle en se balançant négligemment. Toto : C'est si bon les petits poissons. Il saisit le corbeau par le cou. Image figée du visage de Toto, yeux écarquillés.

Le chant des cigales que l'on entendait très fort est peu à peu remplacé par le bruit d'un avion qui décolle. On voit Toto et Ninetto marcher sur la route en s'éloignant de nous, comme à la fin d'un film de Chaplin. Trois plans de l'oiseau dont il ne reste que les os et les plumes fumantes. Les deux comparses s'éloignent sur la route pendant qu'un avion décolle au loin sur les champs désertiques.

La musique de Morricone reprend le chant qui avait déjà dit les noms du générique de début du film. Le chant (voix d'homme) : « Mes chers amis, comme toujours, elle finit ainsi, elle commence ainsi, elle s'achève ainsi, elle continue ainsi, notre histoire des grands et petits oiseaux. » Le titre apparaît en noir sur le fond de ciel blanc. Puis le mot fin en blanc sur la route noire pendant que la musique tourne au western spaghetti. Fondu au noir et générique de fin en blanc sur fond de ciel nuageux et de lune sur un air de mandoline mélancolique.

La Terre vue de la lune – La Terra vista dalla luna (1966/31') sketch du film **Les Sorcières – Le steghe** :

Silvana Mangano, épouse de Toto et belle mère de Ninetto, veut simuler un suicide pour payer les travaux de la baraque dans laquelle ils vivent. Hélas, elle glisse sur une peau de banane et tombe réellement du haut du Colisée. Mais son fantôme revient à la maison et peut continuer à assurer toutes ses tâches ménagères comme avant.

Le film se termine par ce texte : « Morale : Être vivant ou être mort, c'est la même chose. »

Où la réalité dépasse tous les scénarios de fiction les mieux élaborés par les personnages de ce film qu'il faut regarder comme une bande burlesque de Chaplin, dira Pasolini.

Œdipe roi – Edipo re (1967/100') :

Œdipe/Franco Citti a découvert le corps de Jocaste, pendue. Il hurle un cri insoutenable et se crève les yeux. Il sort de son palais reconstitué dans les superbes paysages du Yémen et se retrouve face à son peuple qu'il ne voit plus. Un jeune homme/Ninetto Davoli lui apporte une flûte et lui indique comment s'en servir. Il porte un chapeau avec des clochettes qui sonnent doucement lorsqu'il remue la tête.

Cut. Nous retrouvons les deux compères dans une ville italienne, aujourd'hui. Œdipe joue de la flûte sur les marches d'une église. Ninetto donne à manger aux pigeons. Œdipe s'interrompt et appelle Ninetto. Ils vont ainsi se déplacer de lieu en lieu, s'éloignant peu à peu de la ville, passant par une banlieue ouvrière, devant un monument aux morts, une maison devant laquelle sont garées deux Fiat 500. Ils longent une usine, une ferme. Ils se retrouvent dans un champ cerné de peupliers. C'est le même lieu que dans la scène d'ouverture du film (un enfant dans les bras de sa mère) découvre le ciel, les peupliers et le visage de sa mère/Silvana Mangano).

La musique de Mozart laisse peu à peu la place à une musique de fanfare militaire.

Œdipe : Où sommes-nous ? Ninetto : Dans la campagne, des arbres sont alignés. La brume se lève, il y a une prairie verte. Œdipe : Ô Lumière que je ne peux plus voir qui fut

mienne un jour. Illumine-moi une dernière fois. Je suis arrivé. La vie s'achève toujours où elle a commencé.

Des larmes coulent sur ses joues. Il s'avance vers nous. Un dernier panoramique suit la cime des arbres et se termine dans la verdure du pré. On entend le chant des cigales gagner peu à peu sur la fanfare. Titre « Fine » en blanc sur fond noir.

Que sont les nuages ? – Che cosa sono le nuvole ? (1968/22') sketch du film **Caprice à l'italienne** :

Les marionnettes qui interprétaient *Othello* sont rangées, alignées sur un mur. Les marionnettes de Toto (Iago) et de Ninetto (Othello) sont cassées et jetées à la poubelle. Elles ont été détruites par le public qui a porté Cassio en triomphe.

La marionnette qui joue Cassio, regardant les marionnettes jetées : « L'un après l'autre, personne n'y échappe. »

Sur le visage de Laura Betti/Desdemone on entend une chanson qui va couvrir toute la fin du film. On voit successivement les visages des marionnettes personnages de la pièce. Ils pleurent en écoutant le chant. Le chanteur est un éboueur qui vient vider les poubelles et charge les déchets dans la benne arrière de son camion. Dans les déchets, il y a Toto et Ninetto.

La chanson : « Si je ne t'aime pas / Et s'il n'en était pas ainsi / Je ne comprendrais plus rien / Tout mon fol amour est emporté par le ciel / Est emporté par le ciel Comme ça. / Mais l'herbe suave et délicate / Dont le parfum enivre douloureusement les sens. »

« Ça y est, il les emporte. Nous ne les verrons plus. » dit une des marionnettes.

« Adieu Iago. Adieu Othello » dit Desdemone / Laure Betti en larmes. « Adieu pour jamais. »

La chanson continue : « Mon fol amour est emporté par le ciel / Est emporté par le ciel comme ça / Celui que l'on a volé et qui sourit / Dérobe quelque chose au voleur / Mais celui que l'on a volé et qui pleure / Se dérobe lui-même / C'est pourquoi je vous le dis / Tant que je sourirai / Je ne t'aurai pas perdue / Mais ce ne sont que des mots / Et je n'ai jamais entendu / Qu'un cœur, un cœur brisé / S'apaise

par l'oreille / Et tout mon fol amour est emporté par le ciel / Est emporté par le ciel comme ça. »

Le camion s'arrête. Le chauffeur décharge la benne du haut d'un talus en pente sur la fin de la chanson qui est un air de mandoline. Les deux marionnettes sont dans les déchets. Toto et Ninetto ont l'air surpris par la lumière du jour et regardent en l'air. La chanson a laissé place à un air de violon. On voit des nuages dans le ciel.

Ninetto souriant et ébloui : Qu'est-ce que c'est ces choses ?

Toto : Ce sont les nuages.

Ninetto : Et qu'est-ce que les nuages ?

Toto : Bah !

Ninetto : Comme ils sont beaux ! Comme ils sont beaux ! Comme ils sont beaux !

Toto : Déchirante et merveilleuse beauté de la création !

On voit les nuages dans le ciel.

Théorème – Teorema (1968/98') :

Dans le désert volcanique, soulevant les cendres avec ses pieds, le patron marche, nu.

Il court, court et tombe à plat ventre. Il se redresse à nouveau. Marche. La poussière vole sous ses pas. L'ombre des nuages se projette sur le sol de cendres grises. On entend le début du *Requiem* de Mozart (le *Kyrie*). Gros plan de l'homme vu de face qui lève les bras en croix et hurle un cri de douleur. Il passe devant nous et continue à hurler. Son cri se termine sur le mot « Fine » qui s'inscrit en lettres noires sur fond blanc.

Le roman dont est tiré le film se termine par ces mots :

« De toute façon une chose est sûre : quelle que soit

La signification que ce hurlement veuille avoir, Il est destiné à rouler sans jamais connaître de fin². »

La Séquence de la fleur de papier – La sequenza del fiore di carta (1969/12') sketch du film **La Contestation – Amore e rabbia** :

Des archives en noir et blanc montrent des corps d'enfant morts jetés au sol.

En couleur, le corps de Ninetto couché au sol dans une rue d'une grande ville, aujourd'hui,

dans la même position que les enfants des archives. Une fleur de papier rouge qu'il portait en caracolant dans la rue est posée à ses côtés.

Porcherie – Porcile (1969/99') :

Le jardinier d'une maison familiale cossue en Allemagne, de nos jours, Ninetto/Maracchione témoigne devant plusieurs personnes dont un ancien compagnon d'armes nazi de son père, Ugo Tognazzi/Herdhitz. Il raconte la mort de son jeune maître, Jean-Pierre Léaud, mangé par des cochons dans sa porcherie. Il est ému et presque en larmes. Tout le dialogue est en champ/contre-champ et se termine ainsi.

Tognazzi : Alors tu es sûr qu'ils ont vraiment tout nettoyé ? Ils ont fait place nette ?

Ninetto : Oui, Monsieur. Et si on ne les avait pas vus là juste en face de nous qui mangeaient un homme, jamais on ne se serait aperçu de rien. Tognazzi : Et il ne restait pas d'autres traces ? Un morceau d'étoffe par exemple, une semelle, un lacet ?

Ninetto : Non, non, rien.

Tognazzi : Un bouton ?

Ninetto : Non, rien de rien.

Tognazzi, mettant son doigt sur la bouche : Alors, chut. Ne dites rien à personne.

Le carton « Fine » en lettres noires sur fond blanc sur un air de violon.

Médée – Medea (1969/107') :

Médée/Maria Callas ouvre le volet de bois d'une fenêtre entre les deux lits des enfants. Elle regarde la lune dans le ciel. Elle s'assoit à la lumière de la lune qui éclaire son visage. Le chant des grillons. Le visage du jeune musicien endormi. Les braises qui crépitent. Par la fenêtre ouverte, on voit le soleil se lever sur la mer. Deux plans courts sur les enfants. Un des deux a du sang qui lui coule de la bouche. Médée coupe du bois et rallume le feu. Elle prend un long fagot qu'elle enflamme.

Musique de cérémonie tibétaine tonitruante. Le palais est en flammes. Le visage tendu, sévère, de Médée dans la fumée. Elle est au sommet du palais et tient ses enfants serrés dans ses bras. Elle regarde la foule en bas avec mépris et haine. Elle voit Jason qui court vers la muraille et elle lui crie : « Pourquoi chercher à

traverser les flammes ? C'est inutile. Si tu veux me parler, fais-le. Mais ne me touche pas. »

Ici s'arrêtait le film tel que je l'ai vu la première fois, l'image sautant terriblement depuis un moment, les collures et les rayures recouvrant le désastre de l'histoire qui s'achevait, faisant monter une panique en moi s'ajoutant à la folie qui se déployait sur l'écran. Il me manquait donc cette minute trente de la vengeance terrible de Médée.

Jason lui crie : « Qu'as-tu fais ? Tu souffres autant que moi à présent. » Avec un visage déchiré par la douleur, le mépris et la colère, elle lui répond, toujours en criant au milieu de la fumée : « Je veux souffrir pour ne plus te voir rire. » Dans une série de champs/contrechamps des visages des deux personnages en gros plans, Jason lui répond : « Ton Dieu même te condamnera. » Médée : « Ça suffit ! Qu'est-ce que tu veux ? » Jason : « Ensevelir mes fils ! » Médée : « Toi ? Va plutôt enterrer ton épouse ! » Jason : « J'y vais ! Privé de mes deux fils ! » Médée : « Il ne suffit pas que tu te lamentes. Attends aussi la vieillesse ! » Jason : « Pour l'amour de ton Dieu, laisse-moi caresser ces corps innocents ! » Médée : « Non ! N'insiste pas, c'est inutile ! Rien n'est plus possible désormais ! »

Son visage est recouvert par les flammes. Le titre « Fine » apparaît en lettres noires sur fond de soleil couchant éblouissant sur la plaine de Cappadoce, la même image fixe qui avait servi au générique de début, au son des conques et des trompettes tibétaines.

Nos sensations et nos sentiments sont faits des couches successives de nos souvenirs accumulés. Me revient aujourd'hui en mémoire, pour compléter ces images et ces émotions, une représentation de *Médée* au théâtre. C'était à Avignon et c'est Isabelle Huppert qui interprétait Médée. Le spectacle commençait par un hurlement, un cri de douleur sauvage et sans fin que la comédienne lançait dans la Cour d'honneur du Palais des Papes en sortant d'un trou ménagé dans la scène³.

La Callas porte ce cri sur son visage déformé par la haine, la folie, la douleur. C'est le même

cri de douleur que le cri du père à la fin de *Théorème*.

Et ce long cri n'a pas de fin.

Notes pour un film sur l'Inde – Appunti per un film sull'India (1968/33') :

« L'Inde qui n'a rien donne tout », dit la voix off.

On assiste à la cérémonie de crémation du corps d'une femme.

La caméra, très mouvante, passe d'un visage à l'autre parmi les assistants à la cérémonie.

Dernier plan : le bûcher en feu.

Puis on revient pour le générique de fin sur l'image figée du visage du jeune homme barbu qui a déjà servi de support au générique de début.

Carnet de notes pour une Orestie africaine – Appunti per un'Orestiade Africana (1969/71') :

Une fête de mariage commentée en off par Pasolini, comme tout le film, se termine par la remise des cadeaux : « À la maison des époux, les invités continuent à amener des cadeaux avec beaucoup de pittoresque et beaucoup de grâce. »

Nous découvrons un homme qui bêche son champ avec une houe. Puis d'autres hommes bêchant. Un chant révolutionnaire russe s'élève (à noter que le reste de la musique originale du film est de Gato Barbieri).

Pasolini : « Dernières notes pour conclure. Le nouveau monde est instauré. Le pouvoir de décider de son propre destin est aux mains du peuple. Les divinités primordiales coexistent avec le nouveau monde de la raison et de la liberté. Mais comment conclure ? La conclusion définitive n'existe pas, elle reste en suspens. Une nouvelle nation est née. Les problèmes sont infinis. Les problèmes ne se résolvent pas, ils se vivent. La vie est lente. La marche vers le futur n'a pas de solution de continuité. Le travail d'un peuple ne connaît ni rhétorique ni délai. Son futur est dans la fièvre du futur. Sa fièvre est une grande patience. »

Les bêcheurs nous regardent.

Le mot fin n'est pas écrit sur fond blanc mais en lettres noires incrustées sur un livre ouvert sur une carte de l'Afrique. Sur le côté gauche

est posé un autre livre sur la couverture duquel on peut lire « *Orestiade* » Esquilo.

À propos de ce film, Hervé Joubert Laurencin parle de poétique de l'inachevé.

« Fabriquer une œuvre qui n'ait pas de trou, qui n'ait pas de fin, qui ait une fin suspendue, mais aussi qui existe pleinement et totalement quoiqu'inachevée, parce qu'elle est inachevée. Pour le cinéma, c'est l'Orestie et c'est donc une œuvre que l'on peut considérer comme terminée dans son inachèvement⁴. »

Le Décaméron – Il decameron (1971/111') :

Les assistants du peintre-élève de Giotto/Pasolini retirent l'échafaudage qui a servi à peindre la fresque sur le mur de l'église. Les jeunes moines courent sonner les cloches. C'est la joie, la fresque est achevée. « Voici le vin », crie un prêtre qui vient servir les peintres. Les cloches sonnent. Tous boivent et saluent le maître. « Bonne chance pour les prochains travaux ! », « Ce vin est bel et bon, vive l'âme de Saint Antoine ! »

Pasolini/l'élève s'écarte du groupe, un verre à la main, et regarde la fresque, les yeux en l'air, il est appuyé à l'échafaudage, de dos. Pendant que les autres continuent à rire sans s'occuper de lui, il dit : « Pourquoi réaliser une œuvre alors qu'il est si beau de la rêver seulement ? » Des rires et le bruit des cloches. Le carton « Fine » en lettres noires sur fond blanc.

Les murs de Sanaa – Le mura di Sana (1971/16') – Sous-titré : *Un documentaire sous forme d'appel à l'Unesco*.

La voix off de Pasolini sur des images de Sanaa :

« Pour l'Italie il est trop tard, mais il est encore temps de sauver le Yémen. La porte principale de Sanaa s'ouvre sur des lieux où se dressaient il y a quelques mois à peine des murs splendides, isolés dans la vallée désertique.

Nous en appelons à l'Unesco pour qu'elle aide le Yémen à échapper à sa propre ruine, amorcée par la destruction des murs de Sanaa.

Nous en appelons à l'Unesco pour qu'il

aide le Yémen à prendre conscience de son identité et de sa valeur.

Nous en appelons à l'Unesco pour qu'il contribue à arrêter une spéculation misérable dans un pays où personne ne la dénonce.

Nous en appelons à l'Unesco pour qu'il trouve le moyen d'insuffler à cette nouvelle nation la conscience qu'elle appartient au patrimoine de l'humanité et qu'il est de son devoir de protéger cette richesse.

Nous en appelons à l'Unesco afin qu'il intervienne, tant qu'il en est encore temps, pour convaincre une classe dirigeante ingénue que la seule richesse du Yémen est sa beauté, qu'en la préservant, elle s'approprie une ressource économique à moindre coût, et qu'il est encore temps pour que le Yémen ne tombe pas dans les erreurs commises par d'autres.

Nous en appelons à l'Unesco au nom de la véritable, bien qu'encore inexprimée, volonté du peuple yéménite. Au nom des hommes simples que la pauvreté a gardé purs. Au nom de la grâce des siècles obscurs. Au nom de la scandaleuse force révolutionnaire du passé. »

Des plans de ruines des murs de Sanaa dans le désert, les montagnes au loin.

Des chants yéménites et des bruits de klaxons de camions et de voitures.

Les Contes de Canterbury – I racconti di Canterbury (1972/111') :

Après le dernier plan du dernier conte (le plan d'un diable tout rouge qui nous pète dessus en exposant ses fesses), nous retrouvons Pasolini/Chaucer à sa table de travail, souriant malicieusement. Il pense à une autre histoire à écrire. Devant une église au milieu de la campagne une foule prie agenouillée dans l'herbe. « Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, amen. » Retour sur le visage guilleret de Pasolini/Chaucer qui écrit. Nous lisons le manuscrit sur lequel il continue d'écrire. « C'est la fin des Contes de Caterbury racontés pour le

plaisir de raconter. Amen. » Et on entend Pasolini/Chaucer dire : « Amen » d'une douce voix. Carton « Fine » en lettres noires sur fond blanc.

Sous l'apparent optimiste de cette fin à laquelle nous engage le regard malicieux de Pasolini, je ne peux pas oublier que la dernière histoire contée se termine en enfer, ce qui me plonge dans une mélancolie sans fin.

Les Mille et une nuits – Il fiore delle mille e una notte (1974/130') :

La jeune Zoumourroud, déguisée en homme sous les traits du roi Sair, donne des ordres à Nourredine qui est à sa recherche mais ne la reconnaît pas. Il doit se soumettre à celui qu'il pense être le maître des lieux qui lui demande de se coucher sur son lit et de se mettre sur le ventre en baissant son pantalon. Il s'exécute et nous expose ses fesses.

« Tu ne me feras pas trop mal ! », dit-il.

Z. : Tu aimes les poésies d'amour ? en as-tu déjà entendues ? Eh ! Ne me regarde pas ! Écoute ! « Le duvet de la première barbe a écrit comme le peut un poète deux lignes au myrte sur les joues d'un garçon. Quel émerveillement pour le soleil et la lune, quand il apparaît et quelle honte pour les branches quand il se penche. » N., mélancolique : Bon...

Z. : Tu connais celle-ci ? Ne me regarde pas ! « Je lui parlais de se faire monter par moi. Il dit : Quand cesseras-tu de m'offenser ? »

Elle quitte sa couronne en forme de casque doré et ses bijoux qui lui enserrant la tête.

Z. : « ... mais je lui montrais un dinar, et le beau garçon me regarda et dit : Si mon destin est d'être monté par toi, je ne peux y échapper. » Et cette autre, tu la connais ? « Ne me regarde pas ! Mon amour est grand et le beau garçon dit alors : rentre ton chose jusqu'aux viscères et sois vigoureux ! »

Elle se déshabille en riant et vient se coucher sur le lit sans que Nourredine ne la regarde. Elle lui caresse les cheveux et le visage puis les fesses. Il a le regard perdu, pensif. Il pense au sexe du roi et dit : Mais elle n'est pas raide ? Non ! répond Z./ le roi. Il faut me la toucher avec les mains. Touche-la-moi ! Tu sais ce qui t'attend si tu n'obéis pas. Allez ! Elle lui met la

main sur son sexe. N. : Mais tu es fait comme les femmes, et la mienne se raidit. Z. : Mon amour ! Tu ne me reconnais pas ? je suis ton esclave !

Air de violon joyeux sur le visage de N. se levant et voyant celle qu'il cherche depuis si longtemps. N. : Zoumourroud, Zoumourroud mon amour ! Ils s'embrassent joyeusement.

N., radieux : Moi aussi je connais une poésie. Il se rallonge, souriant tendrement.

« Quelle nuit ! Dieu n'en a pas fait d'égal. Son début fut amer, mais sa fin fut douce ! »

Le titre « Fine » en lettres noires sur fond blanc.

Sourires et retrouvailles sont certes au rendez-vous, mais l'évocation de la fin de cette douce nuit laisse planer une mélancolie profonde, de celle que l'on rencontre lorsque se termine un rêve et avec lui toutes nos espérances perdues.

Salò ou les 120 journées de Sodome – Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975/116') :

Les « quatre scélérats » se sont adonnés à des tortures indescriptibles en regardant, chacun à leur tour, à la jumelle, depuis l'étage de la maison, les sévices que les chefs fascistes ont fait subir aux jeunes gens déclarés désobéissants. Deux jeunes miliciens qui sont dans la pièce écoutent la radio qui diffuse une musique funèbre (« Veris Laeta Facies » des *Carmina Burana* de Carl Orff). Un des jeunes miliciens se lève, change la station de la radio qui maintenant diffuse un air de slow, de danse de salon, la même musique que celle du générique de début du film. Les deux miliciens se regardent avec un air complice. « Tu sais danser ? » demande l'un. « Non », répond l'autre. « On essaye ? », « On essaye ». Ils se lèvent tous deux, posent leurs armes et s'enlacent pour danser lascivement, doucement, tendrement. La pièce est tapissée de tableaux cubistes. Ils dansent avec application, se regardent. On croit un moment qu'ils vont s'embrasser quand l'un dit « C'est qui ta petite amie ? », « Margherita » répond l'autre. Dernier pas de danse et fondu enchaîné de l'image avec le titre « Fine » en noir sur fond blanc.

Dernière image du dernier film qui, sous son apparente quiétude révèle la pire des horreurs

que décrit le film. Les deux jeunes gens sont prêts à devenir de bons consommateurs formatés pour reproduire sans aucune résistance les violences qui les ont formés.

Nous voilà arrivés au terme de ces descriptions, croulant sous l'émotion face à tant de cohérence et de beauté. Il ne nous reste, pour nous protéger, qu'à céder à cet appel constant à la puissance infinie de la poésie que nous rappelle Mahmoud Darwich :

« C'est la force de la poésie : il n'y a pas de dernier poème. L'horizon est ouvert. Le chemin vers la poésie est la poésie. Il n'y a pas de dernière station, pas même Dieu. [...] Si nous savions quel est ce poème, nous l'écririons et ce serait fini⁵. »

Dans la nuit de la Toussaint 1975, une fin bien réelle réunissait douloureusement toutes ces histoires dispersées.

C'est Accatone qui marche dans le sable d'Ostie, c'est Mamma Roma qui crie derrière la Vespa de son fils partant au loin, c'est un des Ragazzi qui va participer à la fin bien réelle du poète et faire que le sable et la mer ne fasse plus qu'un pour l'éternité.

Comme dans un éternel sacrifice toujours recommencé, les fins de tous ces films tourbillonnent en nous et nous renvoient à d'autres émotions de cinéma, à d'autres héros qui, au seuil de leur mort, remontent le fil de leur histoire et se retrouvent face à l'origine de tout ce qui les aura guidés dans leur vie : une luge en bois que l'on brûle au cœur de l'hiver, un nom qui s'efface dans les flammes, « Rosebud » ; ou encore, l'image d'un fœtus translucide devenu étoile contemplant la planète qui lui est donnée en héritage : « ... il n'était pas très sûr de ce qu'il allait faire ensuite. Mais il lui viendrait bien une idée⁶. »

Et pour sortir un instant du domaine du cinéma, à la fin de la *Recherche du temps perdu*, le narrateur décide qu'il est temps d'écrire, même si, paradoxe suprême, le livre est déjà écrit, comme le rappelle Barthes dans une de ses leçons sur le « Vouloir-Écrire ». Et d'ajouter à propos de Proust : « On peut même aller plus

loin et dire que tout récit mythique récite (c'est-à-dire met en récit) que la mort sert à quelque chose. (...) Le « Vouloir-Écrire » et l'écrire servent à sauver, à vaincre la Mort ; non pas la sienne, encore qu'il ait lutté avec elle, mais celle de ceux qu'il a aimés, pour lesquels il a porté témoignage en écrivant, en les perpétuant, en les érigeant hors de la non-Mémoire⁷. »

Recommencer, recommencer, ne jamais rien lâcher.

Le poète nous y invite lui-même :

Recommençons tout dès le début : il passa son existence divisée exactement à moitié (il fut donc ambigu) : Il crut en tout quand il ne crut plus en rien.

Comme tous les gens *pas* normaux ; et donc *pas* saints, Il ne laissa pas de regrets derrière lui ; ni eut de larmes.

Seuls pleurèrent désespérément sa mère, Graziella et Ninetto.

Recommençons : *chè il naufragar m'è dolce in questo mare*.

[« Parce qu'il m'est doux de sombrer dans cette mer » – citation de « L'Infini », poème de Leopardi.]⁸

Sur la plage d'Ostie, les roues de la voiture qui ont massacré le corps de Pasolini ont laissé des traces dans le sable.

Mais le visage détruit du poète hurle encore dans le désert :

De toute façon, une chose est sûre : quelle que soit la signification que ce hurlement veuille avoir, il est destiné à rouler sans jamais connaître de fin⁹.

À la lumière de la réalité de cette œuvre maintenant close, toutes ces fins de films prennent le visage d'une intuition magnifique et terrible.

Le corps d'Accatone est renversé par une voiture, couché sur le pavé de la ville ; le fils de *Mamma Roma* meurt littéralement crucifié

sur son lit ; le bon larron de *La Ricotta* meurt d'indigestion sur la croix ; le cosmonaute de *La Rabbia* ne nous fera pas oublier les guerres, les morts et les sacrifices ; le « que votre amour se double de la conscience de votre amour » des *Enquêtes sur la sexualité* ne fait qu'annoncer le début du long chemin des jeunes mariés pour échapper au système qui va les broyer ; la résurrection de Jésus sous les yeux de la propre mère de Pasolini dans *L'Évangile selon saint Matthieu* ; et le rappel appuyé de ce moment de la résurrection dans les *Repérages en Palestine*, ce « moment où le Christ nous laisse seuls pour le chercher » tel que Pasolini insiste pour nous le souligner ; Toto et Ninetto mangent l'oiseau qui les a noyés sous ses discours plutôt que de les aider à construire un monde meilleur dans l'histoire sans fin d'*Uccellacci e Uccellini* ; les deux mêmes compères se laissent dépasser par leur fiction qui prend la forme réelle de la mort dans *La Terre vue de la lune* ; le retour sur le lieu de l'origine du monde d'*Œdipe Roi*, « la vie s'achève toujours où elle a commencé » ; la découverte des nuages par les marionnettes détruites de Toto et Ninetto dans *Che cosa sono le nuvole ?* ; le cri sans fin du père, nu dans la poussière d'un monde qu'il a contribué à détruire dans *Théorème* ; le corps de Ninetto sur le pavé, une fleur rouge à ses côtés, miroir en couleur d'*Accatone* dans la *Séquence de la fleur de papier* ; le fils de bonne famille mangé par ses propres cochons dans *Porcherie* ; le sacrifice des enfants de *Médée* ; la cérémonie de crémation finale des *Notes pour un film sur l'Inde* ; « les problèmes ne se résolvent pas, ils se vivent », dit Pasolini à la fin de *l'Orestie africaine*, comme une réponse au corbeau des *Oiseaux petits et grands* ; la question en suspens de la fin du *Décameron* qui résonne dans toute l'œuvre (« à quoi sert... ») ; l'appel déchirant des *Murs de Sanaa* face à un monde qui s'auto-détruit ; l'enfer burlesque du dernier conte des *Contes de Canterbury* avant le « Amen » final ; les retrouvailles joyeuses des *Mille et une nuits* et sa note finale mélancolique, « Son début fut amer, mais sa fin fut douce ! » ; le gouffre sans fin qui s'ouvre sous les pas des deux jeunes gens à la fin de *Salo*, où ils se soumettent gentiment à l'enfer néo-capitaliste et médiatique qui vient.

Où s'arrête le sacrifice, où commence la tentation du suicide ?

Dans un dernier mouvement à la fois classique et attendu, mais qui renverse le temps et l'espace, rappelons à nous les derniers mots du second roman du poète :

Au terme d'une vie brève et violente de vingt ans :

Quand Tommaso se retrouva sur son lit, il lui sembla qu'il allait mieux. En fin de compte, en fin de compte, tout n'était pas dit encore... Depuis plusieurs heures, la toux n'était pas revenue. Il demanda à sa mère un peu de ce marsala qu'avait apporté Irène. Puis, quand vint la nuit, cela empira : de nouveau il vomit le sang, il toussa, toussa sans plus s'arrêter et enfin hop, plus de Tommaso¹⁰.

¹ Susan Sontag, *En Amérique*, trad. fr. Jean Guilloineau, Paris Bourgois, 2000.

² Pier Paolo Pasolini, *Théorème* [1968], trad. fr. José Guidi, Gallimard, 1978.

³ *Médée*, mise scène de Jacques Lassalle au Festival d'Avignon en 2000.

⁴ Hervé Joubert Laurencin dans le DVD de *l'Orestie* édité par Carlotta en 2009.

⁵ Mahmoud Darwich cité par Antoine Thirion à propos du film *Longtemps, ce regard* de Pierre Tonachella (2024/57') dans le programme du Festival Cinéma du réel 2024.

⁶ Arthur C. Clarke, *2001 : L'Odyssée de l'espace*, trad. fr. Michel Demuth, Paris, Robert Laffont, 1968.

⁷ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, Séance du 2 décembre 1978, Paris, Points Seuil.

⁸ « Le Crocodile », poème inédit de Pasolini, cité dans *Les Dernières paroles d'un impie*, entretiens avec Jean Duflot, Paris, Belfond, 1981 p. 249.

⁹ Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, op. cit.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Une vie violente*, trad. fr. Michel Breitman, Paris, Buchet/Chastel, 1961.



Mama Roma, 1962. Photogramme par Frédéric Papon.
(BluRay Carlotta Films, 2023.)

Er Pecetto

Bernard Vanel

Rome, 17 octobre 2023

Il habitait à Monteverde, quartier de Rome, dans la périphérie, près des jardins de la Villa Doria Pamphilio. Silvio Parrello, dit « Er Pecetto », un des *ragazzi di vita* du roman de Pasolini. Jusque-là j'ignorais à peu près tout de lui. On m'en avait parlé la veille dans le train et conseillé d'aller le voir puisque j'allais à Monteverde. Mais comment le trouver, n'ayant pas son adresse ? Je savais que parfois il prenait ses repas, Via di Donna Olimpia, à « L'Osteria dal 1931 » où venait, autrefois, Pier Paolo Pasolini avec Laura Betti. J'entrais pour demander si on le connaissait. Mais le garçon qui préparait les tables, pour le dîner, était nouveau dans le quartier. Je reviendrai plus tard, à l'heure du service. Il était dix-neuf heures. J'avais un peu de temps.

Je remontais, à gauche, Via Fonteiana, où s'installa Pasolini en 1954, au numéro 86. La rue était en pente. L'air était tiède en cette mi-octobre sous les arbres en feuilles, et les voitures bourdonnaient dans un incessant va-et-vient. Les phares éclairaient la nuit. Je marchais vite. Les nombres défilaient sur les façades, côté pair : 132, 92... Je m'arrêtai devant la grande porte en bois du numéro 86. J'avais imaginé qu'ici quelqu'un pourrait me renseigner. J'interrogeais deux ou trois noms sur l'interphone de l'immeuble. Mais toujours la même réponse : on ne connaissait pas Silvio Parrello. Je restais un moment sur le seuil à attendre, guettant une rencontre. Je pensais à Pasolini. Il avait lui aussi arpenté cette rue, piétiné le silence et les premières feuilles mortes, respiré l'air du soir et la douceur des jours. Il n'y avait pas loin de soixante-dix ans. Sur le trottoir d'en face l'enseigne d'une pharmacie, sa croix verte qui clignotait, attira mon regard. Je traversai, entrai dans l'officine que peut-être Silvio aurait pu fréquenter. Le voisinage, et les années passant... Une demi-douzaine de personnes faisaient la queue avec des ordonnances. Je questionnai la

pharmacienne en blouse blanche, derrière son comptoir. « Excusez-moi, vous ne connaissez pas Silvio Parrello ? Il habite dans le quartier. » Elle était désolée. Son *Mi dispiace* m'aurait invité à sortir et à renoncer à ma quête, si un client ne m'avait tout à coup interpellé sous son chapeau : « Io lo conosco... Abita un po' più in giù » Et gentiment il m'indiqua qu'il habitait plus bas, près de Via di Donna Olimpia. Je ne pourrais manquer son atelier d'artiste que suffiraient à m'indiquer des photos de Pasolini sur les murs extérieurs. Mais serait-il ouvert à cette heure tardive ?

Pressant le pas, je dévalai la pente de Via Fonteiana et je me retrouvai bientôt, une nouvelle fois, devant l'enseigne de « L'Osteria dal 1931 », constellée de guirlandes lumineuses qui lui donnaient un air de fête. Guidé par le hasard ? Toujours est-il que là, sur le trottoir, se dirigeant vers moi, je reconnus Silvio, Er Pecetto lui-même, que je ne connaissais que pour l'avoir vu en photo sur sa page Facebook que l'on m'avait montrée... Casquette sur le front, lunettes sur le nez.

« Silvio ! » Dans l'audace de la surprise, je lâchai son prénom. Il s'arrêta et me sourit. On se serra la main. Il ne fallut que quelques mots pour que nous finissions attablés tous les deux à la terrasse de « L'Osteria ». Lui devant des *Bucatini all'Ammatriciana*, sa commande ordinaire, et moi, avec dans mon assiette, des *Carciofi alla Giudia*, ces artichauts à la romaine, de recettes anciennes. Sans oublier une bouteille de vin de la maison. La rencontre fut belle. De celles où soudain le temps s'immobilise, où les heures défilent sans qu'on s'en aperçoive.

Silvio Parrello a quatre-vingts ans, depuis janvier. Il porte un gilet de chasseur sur sa chemise polo rouge, à manches courtes, et une salopette en jean. Tandis qu'il goûte au vin – le blanc lui fait moins mal – j'observe son visage. Sculpté, taillé, mais où les ans n'ont pas laissé de rides.

Je lui fais remarquer une certaine ressemblance avec Pasolini. Alors il me répond : « le chien finit toujours par ressembler au maître... » Puis nous parlons de lui. De son surnom, Er Pecetto : « Il me vient de mon père qui était cordonnier. On l'appelait *Pecione* parce qu'il se servait de la poix (la *pece*)... Comme j'étais son fils, alors moi j'étais *Pecetto*... Et je le suis toujours... » Mais cependant Silvio était un de ces garçons dégourdis des faubourgs, des *borgate*, zones périphériques de la ville de Rome. Il jouait dans les terrains vagues, dans les cours des immeubles, avec ceux de son âge. Enfants de pauvres, presque tous, pour lesquels un ballon suffisait au bonheur. Et le soleil faisait le reste.

« J'avais à peine onze ans, lorsque Pier Paolo s'est installé à Monteverde. Mais sans doute était-il déjà venu avant. Nous jouions au ballon, sur un petit terrain, et quand il nous a vus, il s'est mêlé au jeu. Il était élégant, venait d'un autre monde, celui de la culture, dont nous ignorions l'existence. Il avait posé sur un mur une liasse de feuilles qu'il avait sous le bras... Puis il est revenu souvent. Il faisait partie de l'équipe et s'il manquait quelqu'un il allait chercher un voisin. Via di Donna Olimpia c'était son territoire. Nous allions quelquefois aussi nous baigner dans le Tibre, vers le Pont Marconi... Il préparait son œuvre et il nous observait... » Dans son roman, Pasolini, dès les premières pages, évoque ces baignades où les *ragazzi di vita* étaient heureux d'être présents au monde. À sa sortie le livre, en 1955, fit scandale et valut à l'auteur un procès pour obscénité. Il montrait la réalité des quartiers populaires que la littérature avait jusque-là oubliés. En 1959, Pier Paolo Pasolini prit un appartement Via Giacinto Carini. Il travaillait alors au projet d'*Accattone*, son premier film. Silvio avait seize ans. Dès lors il le perdit de vue. Mais il ne l'oublierait jamais. Dix ans plus tard, la vie les fit se retrouver, au hasard de la ville. Ils prirent ensemble un café. « Je me souviens, c'était Via Marguta, près de Piazza di Spagna. Il venait de tourner *Médée*, avec Maria Callas. C'est la dernière fois que je l'ai vu. » Dans les années soixante-dix, Pasolini créa ses œuvres les plus scandaleuses parmi lesquelles

Salò, ou les cent-vingt journées de Sodome, adaptée du marquis de Sade et transposée dans l'Italie fasciste. Un film complètement impur, prophétique et maudit. Les menaces furent nombreuses et le tournage dut se dérouler sous protection de la police. Ce devait être le premier épisode d'une trilogie de la mort. Pasolini mourut quelques jours avant sa sortie. De la nuit de novembre 1975 où il fut massacré, dans le piège d'un terrain vague proche de la plage d'Ostie, Silvio a sa propre version. D'ailleurs on vient le voir, « même depuis la Chine », pour recueillir son témoignage. Il s'étonne que la justice ait tu certains détails sur le comportement de Pino Pelosi, l'assassin supposé, qui était son ami. « Pourquoi ne dit-on pas qu'il a vomi dans la voiture ?... Mais ce qui est certain c'est que cette nuit-là, Pasolini n'avait pas l'intention de *far sesso* comme on l'a raconté. Il cherchait à récupérer les bobines volées des négatifs du film *Salò* ».

Silvio parle beaucoup. On est intarissable lorsqu'il s'agit de sa passion... « Pasolini era il mio destino... » Et sa raison de vivre. Obsessionnellement. Pour des raisons sans doute mystérieuses pour lui qu'il faudrait exhumer du royaume d'enfance. Mais autant qu'en parler, il aime également faire entendre la voix de cette « force du passé » en quête de ses frères qui ne sont plus. Je suis destinataire à présent du poème « Io sono una forza del passato... » Il le récite jusqu'au bout, le verbe solennel. Mais il connaît aussi par cœur des pans entiers de textes des *Lettres luthériennes* ou des *Ecrits corsaires*. Il en sait la durée qu'il annonce parfois avant d'entamer sa récitation. Comme un gage de sa mémoire. « Huit minutes quarante... » Patiemment je l'écoute, en finissant mon verre de vin blanc, stigmatiser l'influence idéologique de la télévision. Et c'est Pasolini, les mains croisées, comme en prière, qui parle à travers lui dans cette nuit d'octobre. En cet instant je me souviens de cette amie qui me disait « Pier Paolo avait une voix douce... », elle l'avait connu à la fin de sa vie. Celle d'Er Pecetto roule plus de galets, sur la plage des mots, avec l'accent romain. Je sens qu'il est heureux d'avoir trouvé une oreille attentive aux phrases qui le hantent, qui l'habitent et

qui le brûlent comme un soleil dément. Les clients sont partis, mais y en avait-il ? Nous restons seuls sur la terrasse, abrités de la rue par une haie de lauriers roses. Cela fait bien deux heures que nous sommes assis à partager la nourriture d'un dîner improbable et les mots de Pasolini. Mais il est temps de s'en aller. Er Pecetto voudrait me faire voir son atelier, « Tout près, là où je peins... Dans Via Federico Ozanam. Elle commence ici, à l'angle de L'Osteria... »

Nous enfilons la rue. Son univers se trouve au numéro 134 qu'identifient, sur la façade, des portraits du poète, du cinéaste, dont un sous une croix, et un autre du footballeur. Silvio ouvre la porte et me précède dans son antre. Mais plus qu'un atelier c'est un musée Pasolini, un véritable sanctuaire en hommage à celui qui a changé sa vie. Coupures de journaux, livres et magazines, photographies en noir et blanc et en couleur garnissent des meubles et ornent les murs. « Pier Paolo Pasolini TUTTO E' SANTO » proclame au-dessus d'une coupe le texte d'une affiche. Er Pecetto commente les documents qu'il feuillette et qu'il lit. Et je l'écoute encore. On en oublierait ses tableaux, accrochés cependant parmi tant de reliques, son chevalet et ses pinceaux dans un coin de la pièce. D'ailleurs il n'en parlera pas. Mais il me montrera, sur une table ronde où sont posées des lettres, son portrait encadré près de celui de Paola, la reine de Belgique. « Avec elle j'ai eu, pendant douze ans, une correspondance... » Puis après un silence, comme s'il attendait une question : « Nous ne nous sommes jamais rencontrés... » Er Pecetto vit seul escorté de fantômes.

Il se propose maintenant de me raccompagner jusqu'à l'arrêt de Bel Respiro, à demi-heure à pied, où je dois prendre l'autobus. La nuit est douce et il aime marcher. Nous passerons d'abord « tra i grattacieli », immeubles populaires de près de dix étages, construits en 1932 par le régime de Mussolini, et que Pasolini décrit dans son roman *I ragazzi di vita*. Un vrai décor de cinéma. Nous traversons des cours où l'on a fait pousser des oliviers et des palmiers, désertes à cette heure, mais où l'on

imagine des cris d'enfants, des rebonds de ballon, la voix des mères aux balcons et des abois de chiens lorsque le jour tombe du ciel.

Par la Via di Donna Olimpia, nous rejoignons la Via Vitellia qui monte lentement vers Bel Respiro, nous longeons les murs des jardins de la Villa Doria Pamphilio en piétinant nos ombres. À la lueur des réverbères, Silvio récite encore des bribes de Pasolini jusqu'à l'arrêt de bus. Puis il me dit : « Tu dois prendre celui de la ligne 791, ce sera le dernier... » Il attend avec moi. Il est bientôt minuit. De loin un bus s'annonce. Je cherche à lire ses trois chiffres orange. C'est le bon numéro. Nous nous saluons sans un mot. Une poignée de main, solide et fraternelle, comme une parenthèse qui se refermerait. Une bulle de vie suspendue dans le temps. Er Pecetto déjà n'est plus qu'un souvenir.



Photographie par Bernard Vanel.

Scientific Perspectives, Humanities and Research

Perspectives scientifiques, sciences humaines et recherche

L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (2)

Paul Valéry et Stephen Crane — Retombées et possibles d'une traduction inachevée II

Robert Pickering

Les enjeux d'une traduction « présente-absente » : l'« Entre-deux » de la réalité des documents et de leurs possibles interprétatifs.

Les traces dont nous disposons indiquent qu'une dynamique originaire de la « traduction » de Crane n'est pas à chercher chez Valéry sous une forme organisée et élaborée. Il n'empêche qu'elle est, d'une manière paradoxale, presque omniprésente dans la réflexion valéryenne des années 1890. Elle se révèle dans les interfaces mises en place entre des lieux d'écriture et d'invention apparemment distincts les uns des autres, mais en fait reliés par des soubassements concomitants. Il importe ainsi de signaler la présence de *ce qui n'a pas été fait*, ou matérialisé – mais que l'on sent situé juste en-dessous de la surface – tout autant que des fragments et des allusions à ce qui a été effectué, ou qui serait susceptible de l'être. Au travers de l'effervescence intellectuelle dont ces documents divers sont empreints, nous suivons une trajectoire faite de bribes, d'entrelacs, de tâtonnements, de renvois et d'échos, qui s'annoncent de chantier en chantier, repérables sous la forme d'autant de « tentations ». Aussi n'est-il pas surprenant de voir Valéry entamer vers 1897 un grand cahier portant le titre « *Tabulae meae Tentationum* ». Ce cahier est parcouru de reflets qui reprennent des chantiers déjà amorcés, autant de creusets d'énergies créatrices dont il est la référence explicite.

Comme nous l'avons vu, il demeure que ces « tentations » tendent peu ou prou à brouiller le jeu d'une entreprise qui se voudrait raisonnée, portant l'empreinte de « l'hostinato rigore » vincien (CE, I, 1155) – qui serait attentive aux contraintes, aux conventions et à la rigueur que ces dernières insufflent à la

conscience créatrice. En 1921, Valéry réaffirme que la voie vers une « poésie pure » doit faire la part d'inévitables contraintes et obéir à des exigences de nature « sacrificielle » – celles-ci portant également sur la *traduction* dont la « poésie française classique » est redevable²⁷. Cette démarche n'exclut pourtant pas l'écoute réceptrice de l'aléatoire. Le potentiel créateur issu de la « trouvaille », dont malgré tout Valéry ne sous-estime pas l'importance, tenant de l'accidentel, est mis en relief par Jean-Marc Houpert dans le contexte poétique : « les accidents de l'être²⁸ » n'en assurent pas moins un rôle crucial dans la mise en place d'une cohérence « dialogique » certaine.

Dans ces échappées chez Valéry, dont J.-M. Houpert nous rappelle la plénitude d'attrait, l'aléatoire, ne pouvant être proscrit, se profile dans une vaste gamme de résonances possibles. En 1896, le cahier « *Self-book* », contemporain de la rédaction de l'essai *La Conquête allemande*, énonce les termes d'un dilemme à grande portée, dont entre autres ceux du contexte militaire : « Quand on ne sait pas ce qu'on va devoir faire. Le régiment qui marche [...] etc. » (C, I, 94/CI, 175) Le recours au pronom indéfini « on » masque quelque peu la direction prédominante de la réflexion, celle de l'approfondissement très ciblé du « Moi » – recherche rendue d'autant plus problématique qu'elle implique le dédoublement, dont Valéry pressent toute la complexité. À la difficulté induite par le besoin de connaître les ressorts de la connaissance de soi s'ajoute le manque d'une procédure, d'une démarche à suivre. Une observation inachevée semble désigner le piège d'une réflexivité qui se voudrait exploratrice, mais qui ne ferait que tourner en rond sans aboutir : « Lorsque la pensée parle d'elle-même, se pense, se désigne, se cherche. » (C, I, 89/CI, 169)

C'est dans ce contexte que la portée hypothétique de l'énoncé impératif « Faire comme si on savait » (*Ibid.*, 168) assume une signification particulière. La forme de ce propos attire l'attention, sensiblement différente de celle de la remarque inachevée précitée dont la réflexivité est la dominante structurelle. Dans la première occurrence, le composé verbal « Faire comme si on savait » propose fermement dès le début une action à engager – pour ensuite véhiculer une proposition seulement possible à partir de laquelle la démarche initiale pourrait, ou ne pourrait pas, devenir réellement envisageable. Le processus énonciatif esquisse une situation en une unité de phrase complète, mais il se perd par la suite dans l'indifférenciation de scénarii d'application (la locution adverbiale « [...] etc. », *Id.*, 175).

En partant de ces préalables, la cohérence d'une traduction dont nous ne disposons que de l'amorce peut toutefois être saisie. Trois hypothèses, soulevées par l'action de la charpente triangulaire « article », « préface » et/ou « traduction », ce creuset d'énergies créatrices d'où nous sommes partis – comprenant tout ce qui le précède, entoure, et prolonge – s'imposent comme des paramètres d'approche et d'angle de vision :

Première hypothèse : l'« article » qui aurait été consacré au *Red Badge of Courage* serait à repérer dans le contenu de l'essai *La Conquête allemande* – appartenance essentielle, qui est à l'œuvre chez les deux écrivains, fondée sur une volonté de proscrire le hasard pour, à la fin, le réhabiliter ;

Deuxième hypothèse : le projet de « préfacier » le roman se trouverait en filigrane dans le texte intitulé « Éducation et Instruction des Troupes... » – cette dernière proposant « d'exprimer la suite des événements d'une guerre, par les changements de l'unique idée de l'ennemi dans un des témoins [...] » (CE, II, 1447) Ce projet s'identifie de très près à la ligne directrice que Crane a voulu mettre en œuvre dans son roman, celle d'« un portrait psychologique

de la peur²⁹ ». « L'idée de l'ennemi » telle que le soldat Fleming peut la constituer figure à plusieurs reprises dans le roman – que ce soit par les opinions recueillies auprès de ses camarades ou par le contact direct lors de quelques moments fugaces de « fraternisation » avec l'ennemi. En effet, les opinions d'autrui et un échange direct de propos avec un soldat du camp adverse interviennent tôt. Fleming, en faction, s'entretient brièvement avec un ennemi assurant la même fonction ; l'échange relève d'une camaraderie inattendue, proche d'une complicité, et reviendra sous la forme de souvenir. À sa première occurrence le rapport établi avec les adversaires Confédérés est entièrement appréciatif – le respect dû à l'autre est réciproque :

Une nuit qu'il se trouvait de garde, notre adolescent put converser d'une rive à l'autre avec l'un d'eux : c'était un individu un peu dégouliné qui crachait habilement entre ses deux souliers et qui semblait muni d'une forte dose de naïve et calme assurance. Personnellement, il [le soldat Confédéré] plut à son adversaire [Fleming].

'Yank ! opina-t-il, tu m'as l'air d'un bon type.

Ce jugement [...] avait, pour un instant, inspiré au jeune homme le regret de la guerre³⁰. (*V-G/D*, 28-29)

Plus loin (chapitre XX), l'accalmie d'une fraternisation est balayée par un face à face violent avec l'ennemi, la « reconnaissance » de l'autre changeant abruptement de nature : « [les soldats ennemis] étaient si près qu'on distinguait les traits de leurs visages, et qu'on reconnaissait les types divers de leurs physiologies³¹. » (*Trad. V-G/D*, 187) Lue à la lumière de ces impressions et prises de contact variables, la réflexion de Crane et celle de Valéry épousent des tracés étonnamment contigus.

Troisième hypothèse : qu'en est-il alors de la « traduction » par Valéry du roman de Crane ? Où repérer ce qu'elle aurait pu être ?

Les vecteurs dialogiques de l'« Entre-deux », suivant les variations de leur mise en écriture, invitent à envisager une dimension plurielle d'intellection et de créativité. En effet, située bien au-delà des seuls feuillets manuscrits dont nous disposons, la « traduction » se lirait au travers de la convergence et des interconnexions de *tous les éléments qui gravitent autour des notes de lecture consacrées au roman*. Certains projets sont réalisés ; d'autres restent dans les coulisses, en sourdine, autant d'ombres de ce qu'ils auraient pu devenir. Parmi de tels projets virtuels, un « Art de Penser » coordinateur, livre « [...] qui n'a réellement jamais été écrit » (CE, I, 987) et dont la complexité défie la réalisation, est à mettre en relief. Quel en serait le statut ? Valéry semble le concevoir sous forme de matrice – une nébuleuse des opérations de la pensée, animée comme il l'exprime ailleurs à propos de Descartes, par « [...] ces voies abstraites qui s'écartent parfois si étrangement vers les profondeurs de notre possible [...] » (*Id.*, 797). La traduction serait l'une de leurs composantes essentielles : creuset d'ombres latentes, elle serait le clair-obscur qui rayonne de perspectives tout en écarts et divergences, informés de tout ce qu'un jeu d'ombres peut découvrir – c'est-à-dire des *traces*, des présences cachées quoique entraperçues. Cette direction de la réflexion sera toujours remise sur les chantiers de l'activité créatrice, car elle relève de l'axe majeur d'une *Ars Magna* entrevue comme rédaction virtuelle à la fin de la « Conquête allemande ». La réflexion que Valéry y développe s'organise autour d'une logique aux composantes curieusement atténuées : une méthode toute-puissante, conduite rigoureusement à l'extrême de son application possible, déboucherait sur « le triomphe définitif de toute la médiocrité terrestre » (CE, I, 987). Prôner et craindre : les deux orientations alimentent des tensions diverses dont une méthode implacablement conduite serait une faille majeure.

Ces orientations conflictuelles informent l'« ombre d'une traduction » par Valéry de Crane, et restent fidèles à quatre thématiques centrales du roman :

Première thématique : la recherche du « Moi » se focalise sur les rapports tantôt harmonieux tantôt conflictuels que l'« Esprit » entretient avec le « Corps » et le « Monde » (c'est la structuration du vivant que Valéry désignera plus tard dans les Cahiers sous le sigle « CEM », mais qui est déjà présente dès les années 1890 sous la forme de l'analyse « Demande-Réponse »). De même, au plus fort de la bataille, Henry Fleming peine à reconnaître les gestes, sensations et formes de son propre corps – une distance troublante ayant abruptement fait irruption dans son « être », devenu un « être-là » chosifié :

[...] les nerfs de son cou palpaient d'une faiblesse fébrile et les muscles des bras étaient comme engourdis ; ses mains aussi lui semblaient enflées et gauches, comme enfoncées dans de gros gants invisibles. Ses genoux se dérobaient sous son poids³². (*V-G/D*, 76-77)

Deuxième thématique : un certain « en-deçà » de la connaissance est à faire ressortir, aux termes duquel la volonté de « connaître » risque de ne déboucher que sur le naufrage de ses propres aspirations. C'est la fin de *L'Ange*, « *Et pendant une éternité, il ne cessa de connaître et de ne pas comprendre* » (CE, I, 206) – « comprendre » étant ici à saisir dans ses deux sens, d'intellection et d'inclusion. De même, le soldat Fleming de Crane n'arrivera pas à connaître le fond des valeurs et des codes d'honneur exigés en matière de conduite militaire, notamment sous le feu. La variabilité de son comportement « lâche » ou « héroïque » exige une évaluation corrosive qui change de polarités suivant les vicissitudes du vécu, liée aux tours et aux détours d'une auto-interrogation qui n'aboutit pas.

Une troisième thématique se décline autour de tout ce qu'il y a de dérangeant quand le Moi se retrouve à l'occasion directement confronté à ses limites. C'est

l'impasse paradoxale qui risque de se déclarer dans le dédoublement d'une pensée certes centralisée mais laissée en suspens, prise dans l'amplification incontrôlable de ses propres opérations (le début d'*Agathe*), « Plus je pense, plus je pense », *Œ*, II, 1388). C'est aussi la prise de conscience déstabilisante qui peut quelquefois perler dans un Moi mis sans ménagement face à lui-même : « ces cahiers sont mon vice [...] des contre-œuvres, des contre-fini » (C, XX, 678/C1, 13-14) – « vice » entendu de façon paradoxale, dans un sens qui dépasse une perspective de défaut, d'inadéquation et de désarroi, en incorporant celle d'impulsion en avant... Au cœur de l'intellection, ce « Pouvoir » tout en virtualité d'attraction, « [...] tout ce que je n'ai pas fait » (C, XXV, 618-619/C2, 688-690) comme Valéry le désigne dans une auto-évaluation clé ne fait toutefois pas naufrage, comme à travers l'énonciation fragmentée du « Coup de dés... » mallarméen. Il rôde plutôt sous la forme d'une « présence-absence » précaire, fantôme d'un « Entre-deux » toujours à l'œuvre mais par intermittences imprévisibles, exposée au questionnement débilitant tapi dans les recoins de son parcours.

À la différence des lignes de fuite thématiques précédentes, qui sont développées sous le signe de la carence, une quatrième thématique développe l'inverse. C'est celle que Valéry discerne dans l'expérience sensorielle, et qu'il désigne comme une polyvalence « harmonique³³ ». Même la musique peut s'y faire entendre en filigrane : c'est la « Symphonie navale » qui vient s'adjoindre à une « Esthétique navale », et toutes deux sont présentes dès le « Pré-cahier ». Le volet « symphonique » renvoie dans les notes de Valéry sur Crane à un commentaire sibyllin, celui du projet de « faire une bataille mécanique et vivante et traiter par octaves » (C, I, 80/C1, 222). En effet, l'impératif orchestral, contextualisé sous forme de bataille, n'est pas limité aux ambitions immanentes valéryennes : il trouve dans le style de Crane une correspondance frappante. Pour ce dernier, la musique naît dans la douleur, issue d'une terrible souffrance ; une phrase entière est consacrée à

cette conjonction de la musique et des retombées de la destruction :

Many of the men were making low-toned noises (i) | with their mouths, (ii) | and these subdued cheers, (iii) | snarls, (iv) | imprecations, (v) | prayers, (vi) | made a wild, (vii) | barbaric song (viii) | that went as an undercurrent of sound, (ix) | strange (x) | and chant-like (xi) | with the resounding chords (xii) | of the war march. (xiii) | (*RBC*, chap. V, 45)

Les subdivisions en unités structurelles de ce passage-clé réalisent l'intention parallèle chez Valéry de « traiter par octaves » son projet similaire. La phrase accumule des substantifs dont la résonance vocalique et phonétique brasse une gamme étendue de variations. De plus, l'addition de l'ensemble des touches, blanches et noires, de l'octave diatonique égale treize « degrés ». Le recours à « l'octave » se trouve ainsi doublement justifié. D'un côté, l'« octave » renvoie dans un contexte militaire (artillerie) à des gradations d'échelle, à la localisation et au pointage d'une cible donnée ; le terme implique aussi le déplacement d'ensembles sur une grande échelle, sens qui a partie liée avec le déroulement d'une bataille. De l'autre côté, un possible « traitement en octaves » s'exprime à travers la structure même de cette phrase, qui se décline en treize locutions coordonnées (substantives, adjectives et adverbiales), pour décrire le crescendo sonore de la souffrance, transformé en sinistre choral.

Aussi la problématisation qui découle d'une volonté impérative de revoir le réel – avec tout ce que cette révision comporte de renouvellement langagier, de « manières de voir », de rééducation des sens et plus généralement de l'intellection – est-elle à l'œuvre non seulement au niveau de correspondances entre Crane et Valéry, mais aussi à celui de transferts inter-génériques possibles. Les interférences poétiques et musicales relèvent d'une gamme de variations, véhiculées par la matrice qu'est le roman. Elles brassent aussi un registre visuel, d'application potentiellement cinématographique, allant de l'obscurité à la clarté vive.

Le cinéaste américain John Huston a fort bien intégré cette extension du roman dans son film éponyme (1951, Metro Goldwyn Mayer). Une saisie incomplète, brouillée du réel, est interprétée par le jeu de contrastes et la gestion des « fondus » en clair-obscur, des contre-jours et des points de fuite difficiles à repérer, que permet le recours à des dégradés en noir et blanc. Le début du film joue sur une perception captée à la fois comme proche (la « rouge lueur » qui se détache de l'obscurité par les feux du camp adverse) et comme distante (l'éloignement des rives de la rivière Rappahannock, près de Chancellorsville, qui figure à la fin du premier paragraphe du roman).

Outre le dialogue clarté-obscurité ou l'utilisation de contre-jours que permet le tournage en noir et blanc, on est frappé par la nouveauté de prises de vue toujours exploitées plus d'un demi-siècle plus tard. C'est notamment le cas des effets physiques occasionnés par des détonations : le rythme ralentit et le personnage, désorienté et chancelant, est esquissé dans un état proche de la psychose traumatique. On relève aussi des points de fuite souvent irrésolus, fréquemment fondus dans l'obscurité des combats, ou bien déviant en diagonale à droite ou à gauche, non clarifiés – technique qui comprend implicitement l'observateur qui, comme les soldats, peine à distinguer des formes reconnaissables dans la masse. La fumée des explosions et de la poussière crée des restrictions du champ visuel ; tout se passe comme si le spectateur partageait l'expérience vive des soldats, soumise aux aléas et à l'incompréhension des événements. Il en va de même des gros plans, ou bien des nuances richement exploitées du clair-obscur : toute la gamme des gris (légers, brumeux par la fumée et la poussière, foncés par l'ombre et la forme des arbres) est exploitée. La perception tend à fonctionner par impressions, des flashes, surtout lors de scènes d'action. Un paragraphe entier vers la fin du chapitre V commence par des désignations de direction. Celles-ci s'atténuent progressivement ; elles s'orientent à la fin vers la seule suggestion de ce qui est en train d'avoir lieu. Moyennant ces techniques la richesse potentielle du texte vers l'image a

été saisie et intégrée par Huston : à l'approche de l'ennemi tel détail est accusé, pour ensuite brasser toute la ligne des soldats unionistes en attente de l'assaut confédéré. Avec la fusillade qui éclate, le point de vue se perd dans la confusion et le choc de la mêlée. Le mouvement de l'écriture est étroitement respecté ; par une économie typique de moyens, Crane fait coïncider cet engrenage triple aux trois phrases qui structurent le paragraphe :

Sur la droite et sur la gauche s'apercevaient les bandes sombres d'autres unités. Au loin, à l'avant, on croyait découvrir des masses plus légères s'avancant en pointe hors de la forêt. Elles évoquaient l'idée d'innombrables milliers³⁴. (*V-G/D*, 72)

Dans d'autres séquences, Huston capte « en direct » le feu de l'action, moyennant un réalisme des plus vifs, l'une des facettes très novatrices du film dont la fidélité à la texture stylistique du roman est marquante. Le meilleur commentaire que l'on puisse avoir de ces techniques cinématographiques vient de Crane lui-même. Un paragraphe est consacré au tumulte très violent du premier face-à-face des forces unionistes et confédérées, et enchaîne avec les effets physiques subis par le soldat Fleming (notamment la manière dont les parties du corps deviennent étranges, éloignées de la perception que l'on peut en avoir). Le personnage et les hommes se dissolvent, cédant la place à des perceptions sonores et visuelles dans lesquelles il n'y a que les couleurs qui soient explicitées. Il est par ailleurs significatif que la précision descriptive, rendue incertaine et incomplète, est parfois voilée, notamment par l'intrusion de similitudes irrésolues. Celles-ci véhiculent soit la dualité (« La fusillade [...] se développa comme une déchirure dans les deux sens »), soit un « filtrage » de données saturantes qui ne sauraient être captées que par la sélection, au détriment de la totalité (« [...] les nappes de fumée [...], rejetées vers le rang, s'y filtraient comme à travers une grille ») :

[...] La fusillade éclatant soudain au centre de la ligne se développa comme

une déchirure dans les deux sens. La couche horizontale de la flamme se résolvaient en grandes nappes de fumée qui tombaient et rebondissaient sur la brise, près de terre, et puis, rejetées vers le rang, s’y filtraient comme à travers une grille. Ces nuages se teintaient en ocre aux rayons du soleil, puis dans l’ombre ils se coloraient d’un bleu triste. Le drapeau disparaissait parfois dans cette masse vaporeuse, mais le plus souvent il la dominait, resplendissant³⁵. (TRAD V-G/D, 76-77)

Si Crane ne se départit pas de repères directionnels, le point de vue verse rapidement dans l’indifférenciation, en étroit accord avec la perception partielle des protagonistes. La scène ne peut être aperçue qu’en formes déchirées, d’ailleurs perceptibles uniquement en termes de mouvement et de couleur, dont le point d’origine reste voilé. Par le choix d’un verbe final plutôt orienté vers la précision, la dernière phrase semble résoudre et résorber cette opacité. Crane adhère toutefois à une vision non pas omnisciente mais atténuée : si la bannière du régiment peut « resplendir » elle reste dépourvue de couleurs et de marques clairement identifiables. Car les couleurs aperçues donnent le change : la couleur bleu n’est pas l’exclusive de l’armée de l’Union ; elle fait partie, avec le rouge et le blanc, du drapeau des Confédérés, caractérisé par ses bandes diagonales. Du seul point de vue de la couleur il ne saurait ainsi être immédiatement identifié avec le seul drapeau unioniste (portant les mêmes couleurs, mais disposées différemment). Ce d’autant que le contexte global est marqué par la confusion – en pleine bataille la configuration précise d’étoiles et de lignes horizontales ou transversales deviendrait pour le moins problématique. La teneur sémantique du paragraphe va dans ce sens : la seule « résolution » possible de telle impression instantanée se démarque par de « grandes nappes de fumée », suivant les méandres de leur « filtrage », autant de « nuages » qui constituent une « masse vaporeuse » imprécise. Quand il y a différenciation du coloris les vecteurs dialogiques du récit (« soleil »/« ombre »,

« ocre »/« bleu ») empruntent la voie de la dévalorisation : « Ces nuages se teintaient en ocre aux rayons du soleil, puis dans l’ombre ils se coloraient d’un bleu triste. »

Conclure à une vision émiétée, disparate chez le Valéry lecteur du *Red Badge of Courage* serait méconnaître une logique de la création qui est à l’œuvre au travers de cet éventail de documents, et qui ne trouve rien de « hors sujet » dans ses ressorts de base – un « sujet » donné étant la source de multiples développements apparemment indépendants, mais en réalité alimentés par des dénominateurs communs. La perception créatrice adhère ainsi aux paramètres définitoires de l’« Entre-deux » : suivant les rapports engendrés par l’interface de volets dialogiques, un élément d’appartenance douteuse, « hors sujet », peut faire irruption à tout moment dans le cours normalement concentré de la conscience. La lecture du roman est susceptible par exemple de réveiller chez Valéry un surgissement de ressorts poétiques, que l’on minimiserait trop vite aux seuls effets du hasard – quoique celui-ci soit largement réhabilité comme nous l’avons vu. En 1897, dans une lettre à Vielé-Griffin, relançant le projet de traduction, Valéry fait allusion à l’irruption d’un fragment rémanent qui peut emprunter la voie de l’« imaginaire » poétique, et réveiller « [...] tout ce qui me reste de la mer, et du vent. Ceci est si fort que l’autre jour je me trouvai avoir écrit quatre vers³⁶ !! ».

Ce genre de « tentation » offerte à la conscience créatrice chez Valéry n’est pas éphémère, sans lendemain dans les modulations et les phases de la conscience créatrice. Notre lecture de ces documents doit tenir compte de la variabilité et de la mouvance qui irriguent une grande diversité de réflexions, comme de perceptions brièvement ressenties dans l’illumination fugace de leur passage. Quelque fuyantes qu’elles soient lors de leur passage elles n’en sont pas moins intensément vécues – elles restent surtout susceptibles de s’ouvrir à des traitements plus poussés de leur virtualité possible.

En effet, les feuillets traduits et les notes de lecture servent de plaque tournante thématique qui nous invite à emprunter plusieurs

voies d’analyse, issues de leur contenu mais agissant bien au-delà de cette seule focalisation. Aspect capital, les notes prises par Valéry sondent l’ensemble de l’expérience du soldat Fleming ; répondant à des « foyers » de réflexion, elles nous invitent à revoir nos propres stratégies d’analyse et de réflexion. L’enjeu identitaire qu’elles font ressortir signale l’importance d’une rééducation visant notre « manière de voir » – dynamique primordiale qui alimente l’une des démarches les plus fondatrices de l’*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, publiée seulement un an (1894) avant le roman de Crane. Éviter d’« admirer confusément » (CE, I, 1153) le génie vincien, se représenter « un homme ordinaire » (*Ibid.*), prendre du recul pour trouver les « relations [...] entre des choses dont nous échappe la loi de la continuité » (*Id.*, 1160), tenter de repérer sa voie « [...] dans la brume de mots et d’épithètes considérables, propices à l’inconsistance de la pensée » (*Id.*, 1175) : selon Valéry, Léonard de Vinci dresse une feuille de route dont la teneur dépasse de loin le quelconque de « “[...] ce qui est donné” » (*Id.*, 1170), contre lequel bute trop souvent le regard. Mais le cheminement de la pensée chez Valéry reste variable, naviguant entre des amers sujets à la modification avec le passage du temps. La remarque « Penser consiste [...] à errer parmi des motifs dont nous savons, avant tout, que nous les connaissons plus ou moins bien » (*Id.*, 1171) appelle en 1919³⁷ une note marginale de haute importance : « Encore l’inégalité. / Le passage du moins au plus est spontané. Le passage du plus au moins est réfléchi, rare, – effort contre l’accoutumance et l’apparence de compréhension. » Ressaisir, réapprendre, réévaluer et reformuler : ce sont autant de ressorts qui jalonnent le cheminement d’une quête ambitionnant d’arriver à « La conscience des opérations de la pensée [...] » (*Id.*, 1161), de connaître la Connaissance.

Aussi le projet lancé par Valéry de traiter le roman de Crane par « chapitres³⁸ » (CI, 220/C, I, 79) et par « thèmes distincts » (*Ibid.*, 221/*Ibid.*, I, 80) dresse-t-il un parallèle aux contours étonnamment riches de réverbérations interprétatives. Tout se passe comme si

Valéry incorporait le retentissement des axes majeurs chez Crane dans la structuration et le traitement de sa réflexion. On assiste à la mise en place de multiples trajectoires conjuguées : les pivots analytiques de la démarche valéryenne, et les orientations dominantes de ses idées, trouvent dans l’ouvrage de Crane un tremplin vers leur propre devenir. Dans *The Red Badge of Courage* les maîtres-mots d’« héroïsme » et de « lâcheté », du rapport entre le soldat et l’unité militaire à laquelle il appartient – composantes fondamentales qui travaillent la conscience du jeune soldat Fleming, pris entre des élans d’enthousiasme et des arrière-pensées voilées d’incertitude –, éveillent chez Valéry une réponse informée de correspondances très suggestives. Les images d’« héroïsme » ou de « lâcheté » auxquelles le Fleming du *Red Badge* revient souvent gravitent autour d’une énonciation commune, celle de l’hypothèse. C’est l’une des formes les plus valorisées de la réflexion chez Valéry, dont le principe de « Faire comme si on savait » pose les jalons d’idées perçues à la fois comme distantes et pourtant saisissables. En 1894, la fécondité du modèle de Léonard de Vinci avait déjà été saluée – « [...] le poète de l’hypothèse, l’édificateur de matériaux analytiques » (CE, I, 1180).

Cette proximité de l’interface Valéry/Crane est d’autant plus remarquable que l’action réflexive du « re- » est présente dans le regard posé par les deux écrivains sur le Moi et sur le monde. Pour Crane et son soldat Fleming, toute prise de position qui se voudrait inébranlable dans le dialogue d’attitudes et d’actes sur lequel la création romanesque est fondée dépend d’un jeu de variations et d’auto-questionnement. L’acte de « voir » le réel se doit de comporter un ressort itératif, celui de « revoir », de « réévaluer » et de « réorganiser » le visible en gradations inattendues – un regard toujours légèrement de côté, en dessous, au-dessus, en marge. C’est le sens d’un ajout marginal en 1919 : « Un artiste moderne doit perdre les deux tiers de son temps à essayer de voir ce qui est visible, et surtout de ne pas voir ce qui est invisible. » (CE, I, 1165) D’où l’affirmation d’un « Entre-deux » fait de paradoxes, à la fois

repérable et indéterminé. Ce tremplin analytique se ressourçe à la variation des angles de vision proposés, rétifs à la normalisation ou à la systématisation de leurs processus de déploiement, et ne répondant qu'à un défi commun de « connaître » qui informe leurs approches respectives du vécu et de la pensée.

Le relevé des variantes et des remaniements éventuels d'un texte donné fait partie des responsabilités afférentes à toute annotation éditoriale. Le soin pris par Crane dans sa rédaction manuscrite est attesté : il s'est servi de feuilles de papier filigrané, de qualité, brassant cinq types différents, et les versos peuvent faire état d'ébauches antérieures. Les rectos portent parfois des corrections autographes de syntaxe (ratures ou ajouts)³⁹ ; mais ces modifications ne sont pas engendrées par les exigences d'un « bon style », répondant à des conventions rédactionnelles et structurales de rigueur. Elles naissent de la recherche d'une adéquation entre, d'une part, l'expression de la vitalité et souvent de la force de l'expérience, qu'elle soit de nature affective, sensorielle, comportementale, morale ou psychique – et d'autre part, les moyens nécessaires, au besoin iconoclastes, pour y parvenir. Le style qui en découle tranche avec les récits de hauts exploits militaires jusqu'alors admis, et atteint une rare singularité de portée – ceci par le choix lexical, par les paroles rapportées en ouï-dire et par la quête de mots qui traduisent fréquemment ces dernières en recourant à l'abréviation et à l'ellipse ; par la brièveté fréquente aussi des phrases tout en constat, notamment lors de scènes de violence, sans délayage descriptif trop appuyé et qui à l'occasion n'enregistrent que des instantanés du vécu. Le style à dominante épurée de Crane dans *The Red Badge* ne fait guère de place à des remaniements multiples – ce qui nous renvoie à l'élan de nature dialogique, non réductible, toujours en retours et relances des débats qui s'impriment à la conscience du personnage principal. Si des variations et des nuances ne sont pas nombreuses sous la forme de réécritures, elles ne manquent nullement sous celle du déroulement du contenu.

Les mécanismes qui incitent le retour à des notes et fragments divers, ainsi que leur reprise,

voire leur réécriture, ont été analysés dans des recherches remarquables menées par l'Équipe Valéry (ITEM). Il s'agit de bien autre chose que du repérage de « variantes », quelles qu'en soient l'érudition méticuleuse et la justesse scientifique. Les travaux de recherches menés par Françoise Haffner et Micheline Hontebeyrie, portant sur le chantier de « Feuilles volantes manuscrites circa 1908⁴⁰ », ont révélé un vaste chassé-croisé de réseaux interconnectés, qui s'oriente vers « [...] la réévaluation et la réappropriation du travail des Cahiers ». Trois tendances principales y sont mises au jour :

[Les feuilles volantes] « permettent une mise au point », tout en restant ouvertes à « la transcription d'une pensée-surgissement » ; elles sont surtout le lieu d'une interrogation plus centrée que dans les Cahiers à la fois des opérations examinées, de leur traduction par un langage, et plus généralement du but de la recherche ; elles sont aussi une étape intermédiaire entre les Cahiers et les feuilles dactylographiées circa 1910 (répertoriées à la BnF sous « Copies dactylographiées des Cahiers circa 1910 ») qui elles-mêmes, pour certains « thèmes », préparent la rédaction de cahiers thématiques⁴¹.

La désignation d'« étape intermédiaire entre les Cahiers et les feuilles dactylographiées » est à retenir. En effet, il s'agit des opérations intellectuelles et rédactionnelles situées à cheval sur des schémas ou des étapes que la recherche valéryenne avait jusque-là eu tendance à considérer comme autonomes dans leur ordonnance et leurs classements retenus. Une interdépendance essentielle est accusée, dans laquelle la « traduction par un langage » y assure un rôle de premier plan. L'on remarque que la préposition dans l'« *Entre-deux* » d'états interactifs véhicule un moyen terme de constats sensiblement différenciés par leur statut et leur fonctionnement. Elle invite surtout à évaluer de nouveau la distance qui s'affirme entre des supports variables, ainsi que les modes opératoires empruntés par des champs de réflexion qui au premier regard sembleraient unis depuis leur genèse jusqu'à leur réalisation – mais qui invitent à réexaminer les régimes, les phases

et les modulations qui les travaillent. Car il ne s'agit pas ici de la simple organisation qui passerait d'un état statique à un autre, suivant une ligne unidirectionnelle sous-tendue par la notion de « perfectibilité » rédactionnelle. Le mouvement qui se profile est pluridirectionnel, impliquant non seulement des « améliorations » mais aussi des renvois, des reprises, des choix, jusqu'à « l'abandon » de tel noyau textuel donné – le rayonnement d'une « poétique » saisissable uniquement dans un *perpetuum mobile* – certes avec ses accentuations et tonalités variables, mais toutes découlant d'une dynamique régénératrice.

Sur ce point Valéry nous devance : ce sont les termes de l'injonction connue à ne pas « [...] confondre la composition d'un ouvrage de l'esprit, qui est chose finie, avec la vie de l'esprit même, – lequel est une puissance de transformation toujours en acte ». Et de conclure par un parallèle saisissant, entre le lectorat et le pilonnage : « [...] un ouvrage n'est jamais achevé, – [...] mais abandonné ; et cet abandon, qui le livre aux flammes⁴² ou au public (et qu'il soit l'effet de la lassitude ou de l'obligation de livrer), [...] est une sorte d'accident, comparable à la rupture d'une réflexion, que la fatigue, le fâcheux, ou quelque sensation viennent rendre nulle. » (CE, I, 1497, « Au sujet du *Cimetière marin* », « Mémoires du poète », *Variété*) Achever, ou laisser inachevé tiennent ainsi d'une dynamique fondatrice, celle des jeux multiples d'une écriture « en acte », « en devenir », « en exercice ». Ces jeux reposent sur certains pivots de réflexion – le continu et le discontinu, le hasard et la nécessité, la conjonction demande-réponse, l'énergie et la fascination exercée sur Valéry par ses aspects divers, notamment l'entropie et l'imaginaire de sa négation – dont les opérations alimentent un univers mental toujours en mouvement. L'analyse critique consacrée aux œuvres de Valéry reconnaît depuis longtemps ces engrenages pluridimensionnels comme autant d'acquis. Mais la signification et les mécanismes durables de ces moments-charnières dont on voit l'émergence dans les années 1890, ainsi que leur rapport avec des creusets latents de réflexion qui se déploieront par la suite,

restent à sonder, notamment pour ce qui est des ressorts dynamiques qui alimentent la créativité à l'échelle de l'Œuvre entière.

On ne peut quitter la complexité de l'interface Crane/Valéry – faite entre autres d'« interférences » et d'« interconnexions », de « tangentes » et d'« écarts », de « matrices », de « foyers », de « renvois » et de « reprises », de « remaniements », de « flux » et de « reflux » des courants de la pensée, de leurs « rythmes », leurs « régimes » et « réseaux », leurs « phases » ou leurs « ondulations », les « constantes » et les « alternances » qui les informent – sans constater de nouveau⁴³ l'abondance de la gamme *lexicale* dont tout travail de recherche portant sur divers lieux de l'écriture doit tenir compte. Ce faisant, non pas isolément, quelle qu'en soit l'importance du corpus concerné, mais dans sa corrélation à l'échelle de l'Œuvre complète. Vaste entreprise, mais non impraticable, investie certes d'interprétations hypothétiques – dont le principe « Une œuvre [...] n'est jamais achevée » (CE, I, 553) se propose pourtant comme garant de validité. Encore conviendrait-il de ne pas assigner à ces repères des délimitations sémantiques exclusives, car les notes prises par Valéry lors de sa lecture du roman de Crane montrent à quel point la pensée à un moment donné peut toujours être autre chose que le seul relief fixe d'un tracé d'idées en cours : celles-ci sont virtuellement présentes, même si non encore explicitées.

Une telle mise au point lexicale est d'autant plus indiquée qu'elle renoue avec « [...] l'expression naïve d'un doute, familier à l'auteur, sur la vraie valeur ou le vrai rôle des mots » (CE, I, 1167) : le langage a partie liée avec l'expression de la « réalité sensible » (*Id.*, 1159). Les notes marginales ajoutées en 1919 à l'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* reviennent sur la comparabilité des variations communes du « monde psychique » et du « monde sensible », moyennant des processus de métaphorisation⁴⁴. En 1919, Valéry concède d'ailleurs le caractère approximatif dans le choix lexical de l'édition princeps. Commentant la version initiale du « secret, celui

de Léonard comme celui de Bonaparte », qui « [...] est et ne peut être que dans les relations qu'ils trouvèrent [...] *entre des choses dont nous échappe la loi de continuité* » (*Id.*, 1160), il ajoute : « Le mot de continuité n'est pas du tout le bon. Il me souvient de l'avoir écrit à la place d'un autre mot que je n'ai pas trouvé. / Je voulais dire : entre des choses que nous ne savons pas transposer ou traduire dans un système de l'ensemble de nos actions. / C'est-à-dire : le système de nos pouvoirs. » Et de nouveau, en *Note et digression*, commentant le titre choisi en 1919 : « Le nom de Méthode était bien fort, en effet. Méthode fait songer à quelque ordre assez bien défini d'opérations ; et je n'envisageais qu'une habitude singulière de transformer toutes les questions de mon esprit » (*Id.*, 1199). « [Un] autre mot que je n'ai pas trouvé » : montrer « [...] la possibilité et presque la nécessité d'un jeu général de la pensée » (*Id.*, 1181) relève de l'« aventure » d'une recherche paradoxale, qui ambitionnerait « [...] une construction finie quand les autres voient qu'elle commence ». En 1919, la remarque appelle un bref récapitulatif qui en dit long par sa ponctuation suspensive sur la complexité de la tâche, « L'arbitraire créant le nécessaire... ».

Une analyse accusant chez Valéry l'*imbri- cation* d'éléments fragmentaires, axée sur l'« Entre-deux » du continu et du discontinu, celui d'une poïétique inachevable fondée sur le dialogue du « construire » et de ses possibles, y compris bien d'autres problématiques, serait plus à même de rendre compte de la mobilité essentielle qui innerve l'écriture – comme de la complexité d'expérience, faite d'approximation et d'hésitation, de doute et de regrets, dont le texte de circonstance « La Feuille blanche⁴⁵ » est exemplaire. En effet, c'est dans les interstices de l'« abandon » de l'œuvre, pourtant toujours encore à faire, que se profile un état d'« Entre-deux » – cette étape intermédiaire dans la rédaction, qui est le reflet du mouvement même de la pensée. Dans *The Red Badge of Courage*, Henry Fleming, tantôt sûr de lui-même, tantôt indécis, mal à l'aise tout au long du roman face à l'interprétation incertaine de ses actes, projette largement

en image romanesque le reflet de la pensée consacrée déjà par Valéry à cette époque aux tours et détours du « possible ».

Une phrase mémorable de *l'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, résumant le parcours créateur de Léonard, cerne en de multiples aperçus les termes d'une dynamique centrale, dont le point d'aboutissement serait « [...] le fait conscient de *construire* [...] le don de *créer* [...] » (CE, I, 1182). La construction de la phrase, développée autour du pronom démonstratif initial (« Celui qui n'a jamais saisi [...] », est remarquable : elle réunit tous les enjeux poïétiques qui entourent l'« aventure » (*Id.*, 1181) de la création. L'architecture syntaxique de la phrase est parfaitement articulée pour donner sur le projet d'« illuminer⁴⁶ » son aboutissement. Conformément à la place du « poïein » (*Id.*, 1342) dans la « Première Leçon du Cours de Poétique », la démarche de la « création » ne saurait être cernée sans tenir compte de ce sur quoi elle repose, « [...] *l'action qui fait* » (*Id.*, 1343) – comme aussi de tout ce qu'elle laisse de côté : « [...] celui qui n'a pas regardé dans la blancheur de son papier une image troublée par le possible, et par le regret de tous les signes qui ne seront pas choisis [...] » (*Id.*, 1181) Dans la culmination de la « construction », la dynamique toujours active qu'elle suppose ne doit pas être négligée – la force d'attraction de l'écriture toujours à faire demeurant aussi appréciable que l'écriture faite.

Le mouvement « poïétique » créateur se déclare aussi dans cette phrase par une perspective apparentée ; mais Valéry choisit de véhiculer son propos sur une dynamique créatrice en mode paradoxal. C'est celui d'une structuration par la négation, systématiquement reconduite, tout en subordonnées qui se tissent autour de la proposition initiale. « Celui qui n'a pas [...] », et qui fait enchaîner cette accumulation causale par des effets négatifs correspondants (« [...] celui-là ne connaît pas davantage [...] », CE, I, 1181-1182). Aux termes d'une intensification progressive le propos négatif fait pressentir l'existence latente de son opposé, dont le profil, cerné par des gradations reconduites, finira par

affirmer sa présence réelle. Présence au moins égale à celle de la longue accumulation qui la précède, ce d'autant qu'elle est soulignée, et qu'elle prend une forme infinitive, dépourvue de nombre et de personne, prolongée par son ouverture au-delà du dialogue négatif-positif qui l'a engendrée (« [...] *construire* », *Id.*, 1182). L'écriture vit aux rythmes d'une démonstration en cours, qui prend l'allure d'une émergence *en acte* de ses parties prenantes. Ce n'est qu'à la fin de la phrase que l'énoncé dévoile le paradoxe qui est au cœur de son fonctionnement ; la présence accentuée d'un enjeu resté en grande partie implicite reprend la proposition d'ouverture, « Celui qui n'a jamais saisi [...] » / « [...] celui-là ne connaît pas davantage [...] » (*Ibid.*). La négation reste à l'œuvre, au moment même où elle se déprend de son emprise sur la connaissance par l'affirmation de ce qu'elle n'est pas.

Aussi la répétition du pronom démonstratif dresse-t-elle une gamme qui recouvre progressivement tout le processus génétique – depuis le tâtonnement de son initiation jusqu'à ce qui *paraît* être un point final, édifice composé par la somme des démarches génératrices qui l'informent, et qui réclame d'être fortement marqué par l'utilisation d'italiques (« alors, [...] », « *construire* », « *créer* »). On remarque toutefois, à mesure que « l'aventure d'une construction finie » s'esquisse et prend forme, que certaines des échappées sont assorties de qualificatifs dévalorisants (« [...] le poison de la conception, le scrupule, la froideur des objections intérieures [...] », « [...] l'inquiétude des moyens », *Id.*, 1181). Et Valéry ira encore plus loin : l'impératif certes de l'ouverture, que traduisent les locutions accumulées, est néanmoins investi d'incertitude par l'action d'une *alternance*, porteuse d'hésitation et d'opacité.

La deuxième et la dernière phrase du paragraphe en témoignent. En élevant la « [...] lutte des pensées alternatives [...] » au même statut impératif que celui des deux verbes infinitifs précédents, la réflexion participe paradoxalement des forces obscures qui risquent à tout moment de compromettre le surgissement des

bribes d'idées, ainsi que son ordonnance en réalisation. La « construction » phrastique entre dans un espace grandissant où le point de fuite de l'argumentaire négatif, loin d'atteindre son apogée, se perd pour finalement disparaître : « [...] l'esprit humain [...] étant périodique et abstrait, peut agrandir ce qu'il conçoit jusqu'à ce qu'il ne le conçoive plus. » (*Id.*, 1182) Si la syntaxe met magistralement en acte les enjeux du « don de *créer* », elle n'en reste pas moins prise dans l'élan rhétorique de sa propre lancée.

*

Ce n'est pas le moindre mérite de l'interface Crane/Valéry que de mettre en avant la nature conflictuelle, aux rebondissements continus, de pensées qui fixent pour objectif la clarté et la rigueur, tout en demeurant conscientes de tout ce qui doit être mis de côté, fragments aléatoires surgis dans la coulée de la réflexion, captés mais non menés à terme – entr'aperçus, mais restés virtuellement présents. Pour le soldat Fleming, cet objectif s'entoure de multiples aperçus, qui restent à la fois au centre de ses préoccupations et irrémédiablement fuyants. Les premières pages du roman en donnent la mesure – autant d'« essais » déjà, mais vite déjoués, détournés par l'irruption de l'imprévisible comme par l'approfondissement dialogique du soi (« [...] il retournait [ce problème] dans son esprit, essayant de se prouver, mathématiquement, qu'il ne fuirait pas au premier choc⁴⁸ », V-G/D, 29-30). L'intervention du hasard n'en finira pas de déjouer ces tentatives ; dans des remarques qui traduisent son propre for intérieur autant que celui du personnage principal du roman, Valéry note l'engrenage qui fait glisser la recherche de soi vers le statut de « pion » dans un « jeu d'échecs » – corrélé à « [...] tous les accidents qui manquent sur la carte, à l'incompréhensible etc. » (*CI*, 223). La tension qu'il relève entre la distanciation abstraite du général et l'expérience concrète de l'individu tient, malgré les ordres et la discipline militaires, du hasard : « la lutte est de chances. » (*Id.*, 222) Un déséquilibre des parties prenantes de l'acheminement dialogique, dont le croquis de la balance dans le cahier

« Docks » (C, I, 80) illustre la permanence, engage les limites de tout pouvoir de réaliser, et même de concevoir (« L'IMAGINABLE ET NON IMAGINABLE », CI, 222 – les majuscules du texte en explicitent la force et la portée).

Cette tension, inscrite fermement dans la pensée valéryenne sous les dérivés de la « chose faite » et celle d'un inlassable « à faire », celle du corpus de « l'œuvre » circonscrite et des « contre-œuvres, des contre-fini » (C, XX, 678), fonctionne suivant un régime qui se soustrait à toute orientation vers la clôture. Forçant quelque peu le trait, Valéry souligne dans un cahier couvrant les années 1937-1938 que les « œuvres sont des falsifications, puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre » (*Id.*). Elles tiennent paradoxalement d'un statut de stase ; en même temps, elles ne sauraient s'esquiver aux appels de leur virtualité. Bien des notes tardives reviennent sur cette dualité, en jouant volontiers sur le dialogue de similitudes qui découle du même et de l'autre, de l'immobilité et du mouvement :

[...] je les [ces notes] écris non pour en faire quelque ouvrage ou quelque système, mais comme si je devais vivre indéfiniment, en accomplissant une fonction stationnaire – ainsi qu'une araignée file sa toile sans lendemain ni passé, ainsi qu'un mollusque poursuivrait son élimination d'hélice – ne voyant pas pourquoi ni comment il cesserait de la sécréter, de pas en pas. (C, XXIII, 387)

Valéry pense aussi à une somme, à son « dictionnaire composite » qui capitaliserait des tendances contraires mais inextricablement reliées – autant de « Mots supprimés / Mots conservés / Mots créés » (C, XX, 336). « *Supprimer*⁴⁹ » : on conclurait à tort à une éradication, un anéantissement ; ce qui est supprimé n'en existe pas moins dans l'empreinte laissée par son passage, ses traces, tel un palimpseste. Un canevas d'entrecroisements et d'interférences : « Avant-texte », « texte » et « texte à venir »

engage un dialogue serré, qui sous-tend bien d'autres aires créatrices.

En effet, il refera surface à partir de 1917, dans le projet « Ovide chez les Scythes ». Le statut de « projet », bien que développé, demeurera tel. Les raisons qui entourent cet inaboutissement ont fait l'objet d'une analyse collective menée par l'Équipe Valéry (ITEM), dont Huguette Laurenti résume en « Avant-propos » la complexité. Elle fait notamment ressortir « [...] le processus valéryen par excellence : l'anéantissement prématuré de l'œuvre par l'exercice sans fin du regard porté sur les énigmes de sa création. "Ovide chez les Scythes", "poème en puissance", ne passera jamais au stade de "poème en acte"⁵⁰ ». Et de conclure sur « [...] le plaisir d'un non-dit plus désirable que toute parole, balançant entre l'excitation intellectuelle de l'analyse meurtrière et la vertu du silence, ce trop plein de choses indicibles⁵¹ ».

Si Crane ne poursuit pas ce tracé de l'intellection autant que le fait son illustre traducteur en 1895-1896, l'importance du *Red Badge of Courage* sur le développement des idées valéryennes est manifeste. De nombreux parallélismes, correspondances et échos se dessinent, dans les notes et la traduction commencée, comme aussi dans les textes environnants. Tout laisse croire que Valéry a vu dans le roman aussi bien le reflet que les germes de sa propre pensée. Les questions que Fleming pose et se repose, restées sans réponse, en témoignent ; le retour sur l'axe interrogateur acquiert autant de puissance génératrice dans l'intrigue que l'énonciation affirmative. Ces interrogations que Valéry a lues chez Crane sont en grande partie celles que Valéry se pose lui-même. Il n'y a certes pas ici de crise⁵² comme celle, déchirante, qui se déclare en 1908 à la prise de connaissance du livre *La Connaissance et l'Erreur*, d'Ernst Mach. Il s'agit plutôt d'une incitation à se consacrer à sa propre réflexion, moyennant un effet de rebondissement et de tremplin dont il bénéficie pour pousser plus loin les retombées d'un dialogue de soi à soi, exigeant une ouverture vers d'autres contextes et confluences de la créativité.

L'« Entre-deux » et ses interventions nombreuses dans le courant de la pensée chez Valéry réclament de ce fait d'être approfondis – leurs régimes et registres, leur statut d'intervalle qui se lit à l'instar d'une partition musicale avec des silences, pauses et suspens divers, partie prenante de toute « interprétation » de l'œuvre à telle époque de son déroulement. En observant le fonctionnement des « [...] interprétations poétiques d'un poème, entre les impressions et les significations ou plutôt entre les résonances que provoquent, chez l'un ou chez l'autre, l'action de l'ouvrage », Valéry rappelle dans sa « Première Leçon du Cours de Poétique » (1937) les termes mêmes de cette conjonction essentielle qui s'annonce dès les années 1890, reflétée par les lignes de Crane :

[Cette] diversité possible des effets légitimes d'une œuvre, est la marque même de l'esprit. Elle correspond, d'ailleurs, à la pluralité des voies qui se sont offertes à l'auteur pendant son travail de production. C'est que tout acte de l'esprit même est toujours comme accompagné d'une certaine atmosphère d'indétermination plus ou moins sensible. (CE, I, 1350)

Partie d'une assertion fortement accentuée par un dédoublement (« Les œuvres de l'esprit [...] ne se rapportent qu'à ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes » (*Id.*, 1351), la portée définitoire d'un raisonnement ciblant « l'œuvre génératrice » et l'« atmosphère d'indétermination » qui anime l'esprit dont elle sont issues s'étendent jusqu'à comprendre leur contraire (« [...] tout doit s'achever dans l'œuvre visible, et trouver par ce fait même une détermination finale absolue »). Cette énonciation « finale » paraît mettre un terme au dialogue des deux versants « indétermination / détermination » qui sont largement développés. L'écriture prend l'allure, et les termes, d'une « résolution », engendrée par la « nécessité » – « [...] l'aboutissement d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre » (*Ibid.*). Il est néanmoins à retenir que cette prise de position, d'apparence définitive, est en même

temps véhiculée au travers de tournures parfois atténuées, comme si l'image de la jauge suscitée par la lecture de Crane (C, I, 80) exerçait encore sa puissance motrice de bipolarité. Le « Cours de Poétique » est parcouru d'hésitations, d'approximations et de mises en garde, qui fonctionnent en contrepoids relatif à la « résolution » de l'interface dialogique « indétermination/détermination ». D'un côté l'argumentation oppositionnelle emprunte un cheminement unilinéaire ; elle suit un régime d'exclusion et de refus, moyennant une « lutte »⁵³ contre « l'instabilité », les « interventions » ou les « incidents » survenus ; « l'œuvre » qui s'aligne sur ces paramètres exclusifs en ressort tantôt renforcée, tantôt simplifiée, restreinte ou même épurée à l'excès. Car d'un autre côté cette unilatéralité est désavouée – elle ne prend pas suffisamment en compte tout ce qui se dresse comme écarts, tangentes et polyvalences. Autrement dit, on assiste à une réhabilitation progressive de l'« indéterminé » et de l'imprécis ; de manière surprenante le choix des termes y concourt, dans le contexte même où la « détermination » est prônée comme « nécessaire ». L'alternative est certes concédée (« [...] un commandement unique, heureux ou non » ; « [...] cette main, cette action extérieure, résout nécessairement bien ou mal l'état de l'indétermination [...] »). Par contre, l'approximation, les semblants et les apparences qui donnent l'impression d'être, sont admis (« L'esprit [...] semble ailleurs [...] ». Il semble fuir [...] l'instabilité »). Il s'ensuit que les paramètres fixes du « déterminé » sont plus poreux, plus perméables que ne l'affiche le raisonnement qui jusque-là leur est largement réservé. L'accidentel, les aléas et les vicissitudes de l'action de l'esprit y ont droit au chapitre, et accèdent à une contribution valable, éloignée d'une détérioration de la lancée créatrice. À preuve : dans la suite de son exposition, Valéry consacre un paragraphe entier à revoir et à réévaluer le statut oppositionnel et constructif de « [...] trésors de possibilités dont [L'esprit à l'œuvre] pressent la richesse au voisinage du moment même où il se consulte » (CE, I, 1352⁵⁴). L'importance de ce développement est accentuée : « [...] voici une circonstance bien étonnante : cette dispersion, toujours

imminente, importe et concourt à la production de l'ouvrage presque autant que la concentration elle-même. » Dans des termes qui rappellent la problématique thermodynamique de l'entropie, et la fascination exercée par la possibilité d'une inversion de la loi de perte énergétique, Valéry réhabilite la bipolarité d'un débat contradictoire qui ne peut être tronquée : « l'esprit à l'œuvre [...] lutte contre la dissipation ou la dégradation naturelle de toute attitude spécialisée [...]. » Loin d'être écarté, un régime énonciatif épouse dans son accumulation de substantifs un rythme qui met en acte le contenu même de son déroulé sémantique, puisant dans des « réserves » dont l'esprit à l'œuvre « peut tout attendre » : « [...] la solution, le signal, l'image, le mot qui manque sont plus proches de lui qu'on ne le voit. » Certes, le processus créateur peut présenter son terme ; mais celui-ci n'en reste pas moins dépendant de la « pénombre » de ses démarches – moyen terme fait de perceptions et d'amorces d'idées qui s'entrecroisent, s'affirment ou diminuent, et qui à tout moment gardent en elles l'ombre de leurs contraires, appelant une résolution sans jamais pouvoir pleinement l'atteindre.

Ce paragraphe-clé du « Cours de Poétique » finit d'ailleurs par mettre en relief la *précarité* qui informe le cheminement vers la « production de l'ouvrage ». « L'esprit à l'œuvre » sait que « la vérité ou la décision recherchée » sont « à la merci d'un rien, de ce même dérangement insignifiant qui paraissait l'en distraire et l'en éloigner indéfiniment » : l'enjeu de la création se révèle être plus complexe, plus guetté par des réserves qu'il ne l'annonce au départ. Prise de position qui est plus loin largement étoffée dans des réflexions portant sur « la liberté du système de notre esprit » (CE, I, 1353) :

[Nous] ne pouvons agir directement que sur la liberté du système de notre esprit. Nous abaissons le degré de cette liberté, mais quant au reste [...] quant aux modifications et substitutions que cette contrainte laisse possibles, nous attendons simplement que ce que nous désirons se produise, car nous ne pouvons

que l'attendre. *Nous n'avons aucun moyen d'attendre exactement en nous ce que nous souhaitons en obtenir.* (Ibid.)

Venant renforcer la pertinence structurelle d'un axe dialogique « Entre-deux » constitué par des contraires, la réflexion se déploie autour d'une mise en équivalence de la « contrainte » et de la « liberté », qui se retrouvent mutuellement assujetties à une seule et même diminution de leur action : « Que je m'enchaîne à la page que je dois écrire ou à celle que je veux entendre, j'entre dans les deux cas dans une phase de moindre liberté. » (Id., 1354) Cette restriction suit des phases consécutives ; l'alternance est temporellement régulée. Comme ailleurs, les moyens stylistiques utilisés pour rendre le sens de l'argumentation adhérent au contenu des idées. L'adverbe « tantôt » véhicule le passage de l'un des deux états d'être à l'autre :

Dans les deux cas, cette restriction de ma liberté peut se présenter sous deux espèces tout opposées. Tantôt ma tâche même m'excite à la poursuivre, et, loin de la ressentir comme une peine, comme un écart du cours le plus naturel de mon esprit, je m'y livre, et m'avance avec tant de vie dans la voie que se fait mon dessein que la sensation de la fatigue en est diminuée, jusqu'au moment qu'elle obnubile tout à coup véritablement la pensée, et brouille le jeu des idées pour reconstituer le désordre des échanges normaux à courte période, l'état de l'indifférence dispersive et reposante. (Ibid.)

Le « jeu brouillé » ne saurait exister sans la réactivation de la contrepartie opposée. Dans les lignes suivantes, l'adverbe est repris, dévié d'ailleurs de sa seule acceptation d'alternance ou de succession par l'adversative, qui développe aussi largement que dans la longue phrase précédente la « précarité » et la « fatigue » d'une « contrainte », dont le bien-fondé est de plus en plus contingent, voire intenable :

Mais tantôt, la contrainte est au premier plan, le maintien de la direction de plus

en plus pénible, le travail devient plus sensible que son effet, le moyen s'oppose à la fin, et la tension de l'esprit doit être alimentée par des ressources de plus en plus précaires et de plus en plus étrangères à l'objet idéal dont il faut entretenir la puissance et l'action, au prix d'une fatigue rapidement insupportable. C'est là un grand contraste entre des applications de notre esprit. (Id.)

Comme nous l'avons vu, l'énoncé oscille ici comme ailleurs, entre les versants d'une alternance largement développée comme débat – une perspective évoquée sollicitant sans tarder son contraire. Une alternative donnée ne peut que momentanément, même artificiellement, être résolue – et suit une logique autre que celle conventionnelle. Partant d'une observation de Saint Bernard (« *“Odoratus impedit cogitationem”* », Valéry relativise la place de la logique dans le fonctionnement de l'esprit :

Même dans la tête la plus solide la contradiction est la règle ; la conséquence correcte est l'exception. Et cette correction elle-même est un artifice de logicien, artifice qui consiste, comme tous ceux qu'invente l'esprit contre soi-même, à matérialiser les éléments de pensée, ce qu'il appelle les « concepts », sous forme de cercles ou de domaines, à donner une durée indépendante des vicissitudes de l'esprit à ces objets intellectuels, car la logique, après tout, n'est qu'une spéculation sur la permanence des notations. (CE, I, 1352)

Il s'ensuit que le vide et le plein, l'ouverture et la clôture, et bien d'autres antonymes de ce genre qui sont développés dans l'Œuvre, sont tout autant complémentaires qu'oppositional. Une perspective suivant laquelle la contradiction, ainsi que la résolution du problème engendré par celle-ci sont interrogées, fait planer sur l'ensemble de la réflexion l'ombre de l'incertitude. La tentation est grande de souscrire à la suprématie de la vie, élevée en victoire à la fin du « Cimetière marin ». Mais ce serait mettre de côté la résonance de bien d'autres textes qui,

partis pour « rendre la lumière », ne peuvent faire l'impasse sur sa « morne moitié ».

*

Les recherches menées par la critique valéryenne reconnaissent-elles suffisamment la résonance de ces interrogations et discours variables, issus d'un débat qui semblerait, d'après le « Cours de Poétique », apparemment tranché ? A-t-on suffisamment pris en compte le jeu important des approximations, des hésitations et des moments de suspens, ainsi que des subtilités de la ponctuation ? Tous ces aspects réclament leur place, parties prenantes de la pensée et de son expression dans le travail consacré aux réévaluations sémantiques, lexicales et stylistiques adoptées. À ces facettes il faut également ajouter les interventions du temps, les variations qui investissent l'action interdépendante du dialogue « Demande-Réponse », et une conscience des limites comme des possibles immanents, du langage – source de réserves émises dans de nombreux contextes. Le pouvoir persuasif exercé par des notions de circonscription contraignante, de conventions formelles héréditaires, accorde la préférence à des « résolutions » et à des « aboutissements », à la clarté « fixe » de ces derniers, aux dépens de la virtualité de la pensée et de ses applications polyvalentes – littéraires, linguistiques, épistémologiques, esthétiques, historiques, politiques et sociales entre autres. Or, Valéry n'écarte nullement le va-et-vient des idées saisies dans leur latence. Les tours, retours et détours d'une écriture en acte ne sauraient être résorbés, à cause justement de ce qu'ils apportent de positif. Conclure à la dominance durable de l'une de ces composantes, ce serait réduire la portée d'un raisonnement et des extensions applicables du régime fondamental qui alimente une approche créatrice remarquablement *plurielle* – ce bouillonnement de possibles qui rayonnent autour des versants de tel pivot conceptuel, berceau d'une esthétique nouvelle de la complexité dont l'Œuvre valéryenne est exemplaire.

Le dynamisme de l'« Entre-deux » poétique se renforcera pendant la période qui recouvre la disparition de Mallarmé, la crise de 1908 et les

retombées qui en découlent – notamment par des modifications conséquentes de support et de rythme d'écriture. S'il est tentant d'accorder une priorité exclusive à l'un ou à l'autre des versants d'un « Entre-deux », celui-ci n'en fonctionne pas moins comme impulsion motrice de la pensée valéryenne, toujours à l'œuvre sous forme de dialogue et de débat. Cette prochaine étape de nos recherches en cours sur le devenir de l'écriture attend d'être engagée.

²⁷ « [...] les hommes qui ont porté cette poésie au plus haut point, étaient traducteurs forcenés. Rompus à transporter les anciens dans notre langue, et davantage, à les y transporter en sacrifiant leur texte à notre langue. / Leur poésie est marquée de ces habitudes. Elle est une traduction. » (C, VIII, 311)

²⁸ Jean-Marc Houpert, *Alphabets valéryens – Les Modulations de l'être*, Paris, L'Harmattan, (« Critiques littéraires »), 2019, p. 50 : « Les "accidents de l'être", ce qui se présente comme les impondérables de la vie – événements, rencontres déclenchant affects et pulsions, mais aussi tout ce qui semble insignifiant, ne pas faire le poids auprès de la gravité de la pensée, tout ce qui est à fleur de peau, sensations, émotions –, tout cela entre aussi dans le champ poétique. »

²⁹ « A psychological portrait of fear », citation de Crane, par Linda Davis, *Badge of Courage : The Life of Stephen Crane*, New York, Mifflin, 1998, p. 65.

³⁰ « The youth, on guard duty one night, conversed across the stream with one of them. He was a slightly ragged man, who spat skilfully between his shoes and possessed a great fund of bland and infantile assurance. The youth liked him personally. / "Yank", the other had informed him, "yer a right dum good feller. This sentiment, floating to him upon the still air, had made him temporarily regret war" » (RBC, 16). Il est à remarquer que la traduction du pronom « il » (« il plut à son adversaire », « opina-t-il à son adversaire ») laisse planer une ambiguïté de désignation, levée dans la traduction de Bondil et Le Ray par le recours à l'article démonstratif : « – Yank, l'avait informé cet ennemi, t'es un gars drôlement sympa. » (BLR, p. 22)

³¹ « [A body of soldiers of the enemy] were so near that he could see their features. There was a recognition as he looked at the types of faces. » (RBC, 134)

³² « His neck was quivering with nervous weakness and the muscles of his arms felt numb and bloodless.

His hands, too, seemed large and awkward as if he were wearing invisible mittens. And there was a great uncertainty about his knee joints. » (RBC, 51, chapitre VI).

³³ Le besoin d'éclairer ce que Valéry appelle les « Harmoniques » de la pensée restera sa vie durant l'un des pivots de sa réflexion. En 1944 il revient sur cette notion, et en donne une définition-clé : « *Harmoniques*. Ce que je nomme ainsi. À chaque sens correspond une variété propre et irréversible de sensations. Or, on observe qu'il existe entre ces productions du même sens (qui sont irréductibles entre elles) des relations de substitution propre spontanée qui apparaissent si l'intensité et la durée sont suffisantes. Chaque sensation semble tendre à produire une sensation (du même groupe) qui tendrait à la reproduire ou serait le médium, le chemin de la première. La réponse de la demande est demande de la demande première. » (C, XXVIII, 388)

³⁴ « To the right and to the left were the dark lines of other troops. Far in front he thought he could see lighter masses protruding in points from the forest. They were suggestive of unnumbered thousands. » (RBC, 48) Il est à remarquer que le déroulé stylistique du texte de Crane, tout en saisies discontinues et fragmentées du réel, est ici sensiblement modifié dans la traduction de Vielé-Griffin et Davray. Là où Crane traduit les éclats intenses de la perception par une succession de paragraphes brefs ses traducteurs ont au contraire eu tendance à regrouper et à agréger. Il en résulte un décalage, une massification indifférenciée qui oriente la prise de vue partielle, vers une amplification, absente de la succession décousue du vécu. Ces modifications comprennent aussi la ponctuation dans la traduction ; dans la dernière phrase du chapitre V, Fleming ne peut que constater, tout en se distanciant brièvement de la violence qui l'entoure par une brève parenthèse atténuante, destinée à relativiser les circonstances ambiantes (RBC, 48) : « It was surprising that Nature had gone tranquilly on with her golden process in the midst of so much devilment. » Le repère auto-interrogatif et par là, appréciatif, est évident, sans que la référence implicite ait besoin d'être explicitée par une question rhétorique (qui, partant, modifie également la formulation stylistique – V-G/D, 73, « N'était-il pas surprenant que la nature eût poursuivi sa marche dorée au milieu de ces grimaces démoniaques ? »). Le style plus sec de Crane, immédiatement reconnu comme novateur, est moins démonstratif.

³⁵ « [...] The firing began somewhere on the regimental line and ripped along in both directions. The level sheets of flame developed great clouds of smoke that tumbled and tossed in the mild wind

near the ground for a moment, and then rolled through the ranks as through a gate. The clouds were tinged an earth-like yellow in the sunrays and in the shadow were a sorry blue. The flag was sometimes eaten and lost in this mass of vapour, but more often it projected, sun-touched, resplendent. » (RBC, 50-51)

³⁶ Lettre sans date – sans doute d'août 1897 – de Valéry à Vielé-Griffin (cote MNR Ms 1431 à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet).

³⁷ Réédition en 1919 par la *Nouvelle Revue Française*, plaquette contenant des notations marginales et *Note et Digressions et Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, 1894.

³⁸ L'intitulé « Analysis by chapters » (au nombre de vingt-quatre) figure au début du tableau de lecture. Le contenu et l'importance des notes sont variables. Certaines se limitent à un récapitulatif très succinct des personnages ou des événements, sous forme de mots-clés ; d'autres, par contre, accusent des schémas analytiques déjà présents, ou qui le seront sous peu, dans la réflexion des Cahiers et des publications. Il est probable que cette ligne d'approche du roman ait été guidée par la requête de Vielé-Griffin, afin d'organiser le travail à faire suivant l'envoi relativement rapide de livraisons précises, respectant l'ordre linéaire de l'ouvrage (voir BnF Ms, NAF 19198, f. 200-201). Il ajoute, en réponse à la suggestion de Valéry d'inclure une « préface un peu militaire si besoin est » (BLJD MNR Ms 1431), voire qu'il faut « absolument la préface » (BnF Ms NAF *loc. cit.*).

³⁹ Voir William L. Howarth, « The Red Badge of Courage Manuscript : New Evidence for a Critical Edition », *Studies in Bibliography* 18, 1965, p. 229-247.

⁴⁰ Françoise Haffner, « Des grands registres aux feuilles volantes et aux petits cahiers (autour de 1908-1910) », in *Paul Valéry, Autour des Cahiers*, textes réunis par Huguette Laurenti, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, Série Paul Valéry 9, 1999, p. 135-188.

⁴¹ *Ibid.*, p. 152.

⁴² Le terme utilisé par Valéry dans cette publication parue dans *La Nouvelle Revue Française* (1^{er} mars 1933, p. 399-411, et en tête de Gustave Cohen, *Essai d'explication du « Cimetière marin »*, Paris, Gallimard, 1933 – voir CE, I, 1819-1820) rappelle par sa datation une résonance sinistre et quasi contemporaine, celle des autodafés nazis et le début de persécutions organisées dans 21 villes universitaires allemandes, ciblant à partir du 10 mai 1933 les écrits d'écrivains juifs, marxistes et pacifistes. La précedence de parution chez Valéry exclut une conjonction directe des deux contextes ;

mais la proximité temporelle de sa pensée ici et des événements en Allemagne l'année suivante n'en reste pas moins frappante.

⁴³ Voir notre article premier, « L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (1) », « Enjeux de l'« Entre-deux » – les défis lexicaux », *LINKs* 7-8, « Paul Valéry », p. 140-142.

⁴⁴ « *Je dirais que ce qu'il y a de plus réel dans la pensée est ce qui n'y est pas* image naïve de la réalité sensible ; *mais l'observation, d'ailleurs précaire et souvent suspecte, de ce qui se passe en nous, nous induit à croire que les variations des deux mondes sont comparables ; ce qui permet grosso modo le monde psychique proprement dit par des métaphores empruntées au monde sensible, et particulièrement aux actes et aux opérations que nous pouvons physiquement effectuer. / Ainsi : pensée, pesée ; saisir ; comprendre ; hypothèse, synthèse, etc. / Durée provient de dur. Ce qui revient, d'autre part, à donner à certaines images visuelles, tactiles, motrices, ou à leurs combinaisons, des valeurs doubles.* » (CE, I, 1159).

⁴⁵ Pour plus ample développement de ces perspectives voir Robert Pickering, « La Feuille blanche », *op. cit.*

⁴⁶ Le choix du mot, qui intervient à la phase finale de la phrase, n'est peut-être pas anodin : « [...] celui-là ne connaît pas davantage [...] la richesse et la ressource et l'étendue spirituelle qu'illumine le fait conscient de construire. » (CE, I, 1182) Le paragraphe suivant revient sur les modalités de « construire » : « [les objets qu'on ordonne] sont des pierres, des couleurs, des mots, des concepts, des hommes, etc., leur nature particulière ne change pas les conditions générales de cette sorte de musique où elle ne joue encore que le rôle du timbre, si l'on poursuit la métaphore. » (*Ibid.*) Et de poursuivre, en affinant : « L'étonnant est de ressentir parfois l'impression de justesse et de consistance dans les constructions humaines, faites de l'agglomération d'objets apparemment irréductibles, comme si celui qui les a disposés leur eût connu de secrètes affinités. » Le fondement analogique et associatif de la métaphore précède un mouvement inter-générique, vers la musique ; le modèle rimbaldien de l'« Illumination » n'est pas loin (entre autres, les « cercles de musique » et les « rauques musiques » qui accompagnent la vision en métamorphose de « Being Beateous »).

⁴⁷ Cf. « Mais enfin, la main se décide ; et [...] porte à la pureté donnée et à l'intégrité du possible, le coup, – le mot, le trait, – qui va rompre le charme ». Paul Valéry, « La Feuille blanche », p. 164 in Robert Pickering, « La Feuille blanche », p. 163-173 in *Paul Valéry À TOUS LES POINTS DE VUE*. Hommage

à Judith Robinson-Valéry, Paris, L'Harmattan (coll. Critiques Littéraires), 2003.

⁴⁸ « He tried to mathematically prove to himself that he would not run from a battle. » (RBC, 16)

⁴⁹ L'italique est de l'auteur de ce texte.

⁵⁰ Paul Valéry, « Ovide chez les Scythes ». Université Paul-Valéry, Montpellier, Cahier de critique génétique (Centre d'Étude du XXe siècle – Études valéryennes), Textes réunis par Huguette Laurenti, 1997, p. 7.

⁵¹ *Id.*, p. 11.

⁵² Y aurait-il toutefois, dans ce bref entrecroisement des deux écrivains, un complément déstabilisant, susceptible d'expliquer le dégageant (ou dépassement) progressif de la traduction ? Quel sens y aurait-il eu à traduire le reflet de ses propres intérêts ? L'interrogation est de mise.

⁵³ Toutes les citations de ce paragraphe renvoient à CE, I, 1351.

⁵⁴ À moins d'être signalées autrement, toutes les citations de ce paragraphe renvoient à CE, I, 1352.

Entéléchie et *force vive* de Leibniz

Louis-José Lestocart

Aristote indique une potentialité active ou passive, *dunamis* dans sa *Métaphysique* (livre Θ), qui signifie « le potentiel, le virtuel, l'inachevé¹ » ; ou encore une puissance, énergie de la nature permettant les changements – ainsi que la faculté d'être changé –, soit le mouvement en tant que passage de la puissance à l'acte. « C'est un passage progressif et continu de la puissance à l'acte et non une succession d'états discontinus du fait de chocs extérieurs². »

Il s'agit là d'une entéléchie (*entelekheia*³). Terme désignant une sorte de changement possible qui, comme pour l'organisme vivant, détermine la capacité de croître et de prendre forme. Mouvement qui, « joui[ssan]t d'une impulsion temporelle et d'une pénétration spatiale », définit donc une extrême mobilité (*kinesis*). On l'appelle aussi l'hylémorphisme (du grec *hylè*, matière ; *morphè*, forme) – l'acte en définitive plutôt que sa *pure puissance*⁴. Consistant alors en un processus d'atteinte de la forme ou même incarnant « le terme, le but du processus, l'aboutissement de l'acquisition de la forme qui manquait à l'être en puissance⁵ ». Soit encore une chose possédant un principe d'organisation. Si dans le mouvement (*kinesis*) réside « un agir dont le but est déjà obtenu à chacune de ses phases (telle la vision), par opposition à une production [poièsis], à un faire transitif dont la fin réside dans un objet hors de soi (par exemple la construction)⁶ », l'entéléchie, elle, principe de mouvement sous le sceau de l'*energia*, chose en puissance en tant que telle, crée une actualité ou réalisation substantielle, la fin, la finalité, le *telos*.

Mais il peut aussi, toujours chez Aristote, s'agir d'une réalisation graduelle, d'un processus qui mène de la puissance (l'*en puissance*) à l'actualisation. Pour compléter ce tableau, il faudrait ajouter l'*energeia* (puissance active ou ce qui est « en plein travail »), qui souligne l'exigence d'être⁷. Il faut noter que parfois,

chez Aristote, ces termes ont un peu tendance à se confondre, même s'ils recouvrent la question d'un même principe d'actualisation. L'entéléchie sera donc *ce qui possède sa fin en soi*, son achèvement.

Pour démontrer l'erreur de la physique cartésienne⁸, le philosophe et mathématicien allemand Gottfried W. Leibniz (1646-1716), dans le cadre de sa Dynamique⁹ (*l'Essay de dynamique*, 1692), « science de la puissance et de l'action » fondée sur la « force vive » (*vis viva* : c'est-à-dire la masse multipliée par le carré de la vitesse), évoque de son côté, à partir de juillet 1691, l'*entéléchie première* (ou *primitive*), terme qu'il emprunte à Aristote. Pour le Stagyrite, l'âme (du corps) est ce qui sent et crée des sensations. Elle relève du *sensible*. Elle est en même temps « énergie, activité, acte de l'ensemble des organes du corps ». Elle « fait la cohésion du corps mais c'est une cohésion dynamique et finalisée¹⁰ » et est de ce fait l'entéléchie première en tant qu'elle désigne le fondement substantiel animé du monde. L'âme est donc l'entéléchie première d'un corps naturel ayant la vie en puissance¹¹. « L'âme est l'achèvement (l'entéléchie première) d'un corps formé par la nature, et doué de tous les organes nécessaires à la vie. Elle est la forme et l'essence du corps¹². »

Pour Leibniz, dans son étude de la « dynamique des formes » et sa philosophie de la physique contre le principe cartésien d'une *quantité de mouvement* (ou quantité d'action motrice, quantité de progrès en tant que mesure de la force) constante¹³, l'entéléchie est le concept de la cause en général, qui s'applique en commun à la forme, à la matière, à l'agent et à la fin (*Méditation sur la Connaissance, la Vérité et les Idées*, 1684)¹⁴. S'il reconnaît dans *La Monadologie* (§ 70) que « chaque corps vivant a une entéléchie dominante qui est l'âme dans l'animal », de l'entéléchie première d'Aristote,

il découle, selon lui, l'idée d'une force active primitive (mv^2)¹⁵, déterminant une tendance spontanée au mouvement qui peut être identifiée soit à l'entéléchie ou à la forme¹⁶. À partir des concepts d'action et de puissance,

on aurait alors affaire à un type de propriété ne relevant pas de ce qu'on pourrait appeler l'éventualité, c'est-à-dire à des propriétés qui ne se saisiraient pas sous la forme d'événements, d'occurrences spatio-temporelles, mais seraient plutôt les substrats de tout événement, la « matière » même de ce qui se déploierait dans l'espace et dans le temps¹⁷.

Si l'on pense la matière comme substrat, l'entéléchie est bien pure puissance qui, en outre, peut s'actualiser. « Les entéléchies constituent ainsi les types de puissances les plus déterminées et celles qui possèdent l'actualité la plus aboutie, en ce qu'elles consistent en des propriétés se rapportant directement aux substances¹⁸. »

comme la fin à ce qui y tend. Gwenaëlle Aubry, *Dieu sans la puissance : dunamis et energeia chez Aristote et chez Plotin*, Paris, Vrin, 2006, p. 114.

⁸ « Le corps n'est pas ce qui est soumis aux chocs intempestifs d'une extériorité incontrôlable, il a en lui son principe de mouvement qui correspond à sa nature ou à ce qui peut être attribué à sa substance. » Evelyne Buissière, « Cours sur le corps », *op. cit.*, p. 48.

⁹ La dynamique (dynamique des formes) est élaborée dans la *Dynamica de Potentia* (1689-1690). Comme moyen de dépasser le ésésien, il propose de redéfinir le corps comme une entité douée d'une force interne.

¹⁰ Evelyne Buissière, « Cours sur le corps », *op. cit.*, p. 52.

¹¹ « Et il faut entendre, d'un corps qui est organique. Ainsi, les parties mêmes des plantes sont des organes, mais des organes excessivement simples, comme le pétale, qui est l'enveloppe du péricarpe, et le péricarpe, qui est l'enveloppe du fruit. Les racines répondent à la bouche, car ces deux parties prennent également la nourriture. Si donc on veut quelque définition commune à toute espèce d'âme, il faut dire que l'âme est l'entéléchie première d'un corps naturel organique. » Aristote, *Traité de l'âme*, II, ch. I, 412a 11, § 6. Aristote parle aussi de l'entéléchie seconde, c'est-à-dire l'exercice effectif : lorsque le savant fait une démonstration, par exemple.

¹² *Ibid.*

¹³ « D'où il suit que, puisqu'il a mû en plusieurs façons différentes les parties de la matière lorsqu'il les a créées, et qu'il les maintient toutes en la même façon et avec les mêmes lois qu'il leur a fait observer en leur création, il conserve incessamment en cette matière une égale quantité de mouvement. » (Principes de philosophie, II^{ème} partie § 36). Comme le dit Henri Poincaré dans *Note sur les principes de la mécanique dans Descartes et dans Leibniz* : « Leibnitz a fait voir au contraire que, dans un système matériel soustrait à toute action extérieure, ce n'est pas la quantité de mouvement qui reste invariable, mais la quantité d'action motrice (que l'on appelle aujourd'hui énergie), et, d'autre part, la quantité de progrès, ou *quantitas progressus* (que les mécaniciens modernes appellent projection de la quantité de mouvement). » Henri Poincaré, « Note sur les principes de la mécanique dans Descartes et dans Leibniz ». in *La monadologie, publiée d'après les manuscrits et accompagnée d'éclaircissements par Émile Boutroux, suivie d'une Note sur les principes de la mécanique dans Descartes et dans Leibniz par Henri Poincaré*, Paris, Librairie Charles Delagrave, « Nouvelle collection classique d'ouvrages philosophiques »,

1892, p. 225. Leibniz déclare en effet dans une lettre de 1702 au philosophe Pierre Bayle (1647-1706) : « Ainsi les actions sont comme les quarrés des vitesses [...] il s'ensuit qu'il se conserve aussi la même quantité de l'action motrice dans le monde [...] ». Gottfried Wilhelm Leibniz, « LVIII. Lettre à Mr. Bayle. 1702 », in *Opera philosophica quae exstant latina, gallica, germanica omnia, I*, Berlin, J. E. Erdmann, 1840, p. 192.

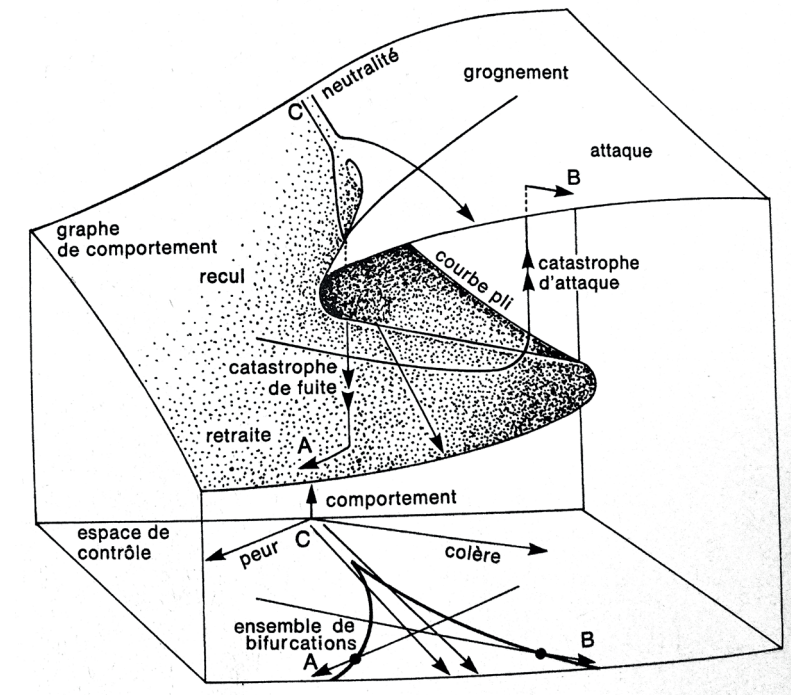
¹⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz, « Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis (1684) », in *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz, Vierter Band* [t. IV], éd. Karl Immanuel Gerhardt, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1880, p. 422.

¹⁵ Dès lors il devient possible pour Leibniz d'appréhender dans une systématisme originale les lois du mouvement.

¹⁶ « La force est la notion la plus intelligible dont nous disposons pour exprimer l'essence des corps : elle est à la fois plus réelle et plus primitive. » Annick Latour, « Le concept leibnizien d'entéléchie et sa source aristotélicienne », *op. cit.*, p. 704.

¹⁷ Jean-Matthias Fleury, « Une interprétation ontologique de l'action », *op. cit.*

¹⁸ Jean-Matthias Fleury, « L'interprétation ontologique de la puissance », in *Forces et dispositions*, *op. cit.*, Chapitre 6.



Modélisation d'une catastrophe (fonce) selon Erik Christopher Zeeman sur le comportement animal agressif. D'après René Thom, *Paraboles et catastrophes. Entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie réalisés par Giulio Giorello et Simona Morini*, Paris, Flammarion, « Dialogues », 1983.

René Thom et la Théorie des catastrophes.

Vers une réhabilitation topologique de la substance ?

Clément Morier et Bruno Pinchard

À la question de savoir si le formalisme contemporain parvient à restituer une vue suffisamment dynamique des lois naturelles, nous proposons une autre voie pour appréhender les mécanismes d'organisation des phénomènes naturels et sémiotiques. La percée des découvertes topologiques de René Thom permet la réhabilitation d'un cheminement philosophique, qui enregistre la fécondité d'un savoir qualitatif des formes dans leur déploiement. Notre étude souhaite soulever les enjeux des interrogations suivantes : dans le sillage de Leibniz, quels échos attendre d'une posture néo-aristotélicienne visant à questionner objectivement l'organisation morphologique des phénomènes naturels ? Comment assumer la plasticité structurelle des épisodes de métamorphose en s'appuyant sur les prolongements actuels du seul mécanisme cartésien ? En quoi une réhabilitation topologique des formes substantielles pourrait nous aider à penser la nature aujourd'hui ?

Investir philosophiquement le concept de « nature » nous met sur la route d'un des penseurs majeurs du xx^e siècle français, dont la célébration du centenaire (1923-2023) est l'occasion d'un hommage : le mathématicien français René Thom est celui pour qui la forme est le point de départ d'un tournant majeur dans le structuralisme, les sciences et la philosophie, le « *Morphological Turn*² ». Le trait spécifique de la pensée de Thom est en effet de tenir ensemble science et philosophie pour interroger les propriétés géométriques des morphologies naturelles. Dès lors, notre travail soulèvera la question suivante : pouvons-nous redécouvrir les modalités philosophiques de sa pensée des formes, afin de poser à nouveau frais la fécondité d'un savoir morphologique de la nature pour notre temps ? L'hypothèse de ce travail vise à établir qu'une réhabilitation topologique de la notion de forme substantielle est le creuset d'un questionnement nouveau sur le concept de nature, à rebours du tournant réductionniste de la mécanique cartésienne et de ses prolongements contemporains.

D'abord, nous tâcherons de montrer que l'évènement représenté par l'entrée de Thom en philosophie a eu un précédent, central, inscrit au cœur de l'œuvre de Leibniz. Cette mise au

point effectuée, nous serons à même d'interroger les enjeux du néo-aristotélisme de René Thom, dans l'appréhension morphologique de la nature. Nous présenterons ses grands gestes intellectuels, dont nous tenterons d'évaluer la signification non seulement philosophique, mais également métaphysique. Entendons par là un discours qui essaie de définir des formes pures qui régissent le monde naturel : celui-ci ne serait pas simplement le développement d'une suite de chocs, mais ce monde, en se développant précisément, déploierait des germes qui eux-mêmes répondraient à des formes primordiales. En ce sens, si René Thom est un « métaphysicien », il l'est au sens où il recherche des principes morphodynamiques – il recherche la façon dont le réel répond à des déploiements de concentration d'énergie et de puissance informative initiales, organisant les développements temporels, selon des *morphologies de processus*.

Au terme de ce parcours, nous aurons une vue suffisamment organisée sur la réhabilitation thomienne des formes substantielles, pour illustrer la nécessité de restituer à la nature ses morphologies, comme faisant partie de ses concepts fondateurs.

Leibniz ou l'histoire d'une erreur « mémorable » de M. Descartes

L'œuvre de Leibniz nous permet de saisir dans quels champs les dispositifs intellectuels de Thom se présentent. La révolution scientifique constituée par l'œuvre de Descartes et de Galilée consiste à mesurer le réel à partir d'une conception mécanique de la matière : en le réduisant à des chocs de quantités maîtrisables par les mathématiques, des séries numériques permettent de paramétrer l'évolution de leurs trajectoires. Ce n'est pas seulement la virtuosité de l'Occident en mathématiques qui s'exprime dans ces victoires, c'est véritablement une explosion du monde naturel connu par les hommes jusque-là. Ce qui sombre dans cet évènement est l'appréhension magique du monde des influences : l'idée que par un certain nombre de gestes, de paroles et de conceptions techniques, les hommes peuvent agir à distance sur les objets. Or, l'évènement écrasant de cette révolution démontre que, désormais, le contact entre les objets ne dispose d'aucun moteur, ou matrice spirituelle, et explique seul la métamorphose, réduite à une question d'enchaînement de forces. Tout le siècle ayant précédé cet évènement s'est vu sombrer dans la découverte géniale de ces deux hommes. Prend alors fin le siècle de la Renaissance, qui est toute d'astrologie, de magies amoureuses, de conceptions vivantes de la nature et de fluidité des formes répondant à la main créatrice d'artistes, qui ne disposent pas d'une loi mathématique, mais obéissent à une tradition qui les précède et dans laquelle ils innovent. Ce monde que Giordano Bruno, Marcile Ficin ou Rabelais incarnent, en un instant, par la seule puissance du premier livre de Descartes, les *règles pour la direction de l'esprit*³, s'est effondré. A commencé un monde qui, certes, aujourd'hui, a pris la forme du contrôle informatique, mais, l'informatique n'est elle-même que la fille de ce que Descartes, dès sa première heure, a nommé de façon prémonitoire une *mathesis generalis* ou *universalis* : un savoir qui établit dans l'espace un contrôle de tous les mouvements. Quatre penseurs furent véritablement capables d'entendre la nouveauté de ces découvertes : Pascal, Spinoza, Malebranche et Leibniz.

Ce dernier écrira un premier discours d'une perfection surprenante, *Le Discours de métaphysique*⁴, dans lequel il dresse à sa façon le bilan de cette nouvelle philosophie. Or, les paragraphes 10 et 11 de ce discours engagent ce que René Thom, de son côté, répètera en son temps. Leibniz enregistre avec brio la toute-puissance des explications du mécanisme, étant le mathématicien ayant su identifier d'emblée une faute dans l'équation du mouvement de Descartes⁵. Il reprit le mécanisme du choc qui comprenait la séquence de rencontre et d'interaction des corps analysée par Descartes, et l'équation que ce dernier en avait tiré, mais Descartes n'avait pas enregistré un autre phénomène, faisant partie intégrante des chocs. Il s'agit du ressort des corps dans leur interaction : l'énergie emmagasinée dans l'interaction – appelée en physique *l'action* – est le véritable moteur de la propulsion.

Leibniz comprenait l'enjeu exact de ces découvertes parce que, précisément, il en avait une maîtrise tellement admirable qu'il va les révolutionner en proposant de passer d'une mécanique simple à une *dynamique*. La dynamique est cette théorie mathématisable, grâce à son invention du calcul différentiel, permettant non seulement de paramétrer les effets de ressort qu'une entité subie lorsqu'elle est compressée dans un choc, mais aussi d'enregistrer une plus grande précision dans le calcul des trajectoires. Le calcul différentiel signera, certes, la supériorité de Leibniz sur le mécanisme cartésien, mais, loin d'être aveugle, ce dernier se rend bien compte que le changement du monde qui vient de s'effectuer est irréversible. Il n'a nullement l'intention de modifier le concept de *mathesis universalis*. Le monde a perdu ses influences, ses qualités et ses illusions de pouvoir introduire des sentiments dans les choses. Les destins humains évolueront désormais dans un monde de trajectoires, se calculeront et se modéliseront à partir des algorithmes mathématiques disponibles pour la communauté scientifique.

Cependant, Descartes faisait une erreur. Leibniz formulera alors une remarque, capitale pour l'histoire de Thom. Ce qu'il manque au cartésianisme, souligne-t-il, est la considération du fait suivant : si nous voulons que deux

corps soient dans un effet de choc et de ressort, il faut que ces corps disposent d'une *solidité* et d'une *structure*. S'ils ne veulent pas voler en éclat et se pulvériser, mais emmagasiner l'énergie du choc et la renvoyer, les corps doivent avoir une consistance, afin que le monde ne soit pas simplement un amas de poussière issu de ces frottements – depuis le temps que les chocs s'effectuaient, le monde aurait poudroyé.

Leibniz pose alors la question de savoir ce qui fait la consistance des corps. Est-ce que le monde est un agrégat, une pulvéulence, dont seul l'atomisme serait le moteur profond et l'organisateur ? Les lois de ressort montrent bien que les corps ont des forces de cohésion d'une tout autre réalité que le simple atomisme, n'expliquant rien de leur énergétique. Admettons même que le fracas des pierres ne soit qu'une pulvéulence qui s'entrechoque selon des lois de cohésion hasardeuse, de toute façon, les corps vivants et leurs interactions biologiques ne peuvent répondre à des lois simplement mécaniques. Il est impératif de restituer l'unité de l'organisme pour ne pas le réduire à un bricolage futuriste de pièces extérieures les unes aux autres.

Or, le geste philosophique leibnizien concède à la physique une explication mécaniste du monde, mais, il pose comme fondamentalement nécessaire d'ajouter sur un plan *métaphysique* des germes ou principes, unificateurs des formes et des phénomènes qui apparaissent dans le monde. Leibniz donnera plusieurs noms à cette entité organisatrice, ayant pour fonction principale de conférer de l'unité au réel, c'est-à-dire de sauver les entités d'une pure pluie d'atomes et faire en sorte que le monde naturel ait un visage organique. Il élaborera des hypothèses nombreuses mais toutes convergentes, dont nous retiendrons ici quatre aspects.

Leibniz va s'appuyer sur l'intuition des Renaissants, foudroyée par le système cartésien alors qu'ils touchaient l'idée d'un principe vivant derrière le mécanisme des corps. Cette juste intuition métaphysique les faisait échouer dans leur physique, car, ne disposant pas des mathématiques permettant de sérier l'état de la matière, ils *introduisaient* des principes métaphysiques *dans*

l'explication de la physique – et celle-ci trouvait là, par conséquent, son moment magique. Leibniz choisit comme exemple Paracelse, magicien de la Renaissance, alchimiste et médecin, persuadé que les corps obéissaient à des *archés*, notions que Leibniz souhaite préserver. Lui, mathématicien et rationaliste absolu, puise dans l'ésotérisme occidental⁶ et l'alchimie des notions purement magiques pour les réintroduire dans son système. Derrière une explication intégralement mécanique du monde évolueraient des *archés* organisatrices. Leibniz remonte à des suppositions plus archaïques encore, issues de l'Antiquité égyptienne, autour de principes organisateurs présents dans la tradition hermétique et néoplatonicienne, dont le principal représentant était Plotin. Ce dernier supposait une nature gouvernée par une suite d'entités spirituelles réparties entre l'*Aphrodite céleste* et l'*Aphrodite terrestre*⁷. La nature ne serait pas simplement un paquet d'atomes démocritéens, mais suivrait des processus de développement, figurables telle une maternité divine – l'*Aphrodite terrestre*, sorte d'organisation vivante ou de sexualité nourricière des interactions sur la surface de la Terre – elle-même gouvernée par un principe plus élevé procédant de l'Unité pure décidant de toute manifestation, l'*Aphrodite céleste*. Leibniz reprend cette conception à partir de la notion d'« âme » : les interactions expliquées par la physique – suivant des séries mathématisables – sont, en réalité, gouvernées selon une « psychophysique », par des principes énergétiques qui sont des âmes, fondateurs organisateurs de ces interactions.

Un troisième versant de cette enquête trouvera dans l'œuvre de Thomas d'Aquin un principe organisateur et unifiant, identifié par Aristote lui-même, qui protégeait les corps des déformations et des dislocations, et renommé *forma substantialis*. Leibniz dégage ce concept pour le réinvestir dans son dessein, celui de sauver le monde moderne de la pure violence des conflits aveugles mécaniques, gouvernés selon lui par des régimes spirituels, concentrés dans des points, ou formes, qui sont les moteurs réels du développement de la nature. Dans un dernier versant enfin, ayant découvert que les interactions entre les corps dépendaient

d'une quantité d'action reposant sur la *force* qu'un corps accumulait en lui, Leibniz soupçonna que cette force n'était pas simplement un ensemble de vibrations matérielles étant comme emmagasinées dans les corps, mais que cette force disposait d'une spontanéité. Ce phénomène de la force ne semble pas se réduire à un processus de frottement des corps, mais appartiendrait plutôt à ce même plan métaphysique : *archès*, âmes, forme substantielle, *force*, voilà le quadruple visage dégagé par le philosophe pour refonder et la science et la philosophie de son temps.

Dans les paragraphes 10 et 11 du *Discours de métaphysique*, il se rend compte, lui le savant, qu'il se ridiculise et prend des risques philosophiques extrêmes. Susceptible de perdre son sérieux, en faisant rentrer ces points substantiels dans le mécanisme, il souligne toutefois : « Je sais que j'avance un grand paradoxe en prétendant de réhabiliter en quelque façon l'ancienne philosophie », celle de la Renaissance, du néoplatonisme alexandrin et de l'aristotélisme de Saint-Thomas, « et de rappeler *post liminio* », c'est-à-dire par-delà l'échelle de la mort où Descartes avait condamné ces « formes substantielles presque bannies⁸ ». Il n'avait laissé aux philosophes que le choix de les renier – pour travailler les interactions physiques – ou alors de régresser avec les anciens et leurs formes, qu'il nommait les « qualités occultes », par une extrême moquerie pour celui qui mettait ses valeurs dans le clair et le distinct.

Mais peut être qu'on ne me condamnera pas légèrement, quand on saura que j'ai assez médité sur la philosophie moderne, que j'ai donné bien du temps aux expériences de physique et aux démonstrations de géométrie⁹.

Ayant montré l'erreur mémorable de Descartes, Leibniz s'était « longtemps persuadé de la vanité de ces êtres¹⁰ ». La réintroduction des formes dans la modernité lui semblait initialement une activité vaine et dérisoire, mais, il ajoute :

que j'ai été enfin obligé de reprendre malgré moi et comme par force, après

avoir fait moi-même des recherches qui m'ont fait assez reconnaître que nos modernes ne rendent pas assez de justice à saint Thomas et à d'autres grands hommes de ce temps-là et qu'il y a dans les sentiments des philosophes et théologiens scolastiques bien plus de solidité qu'on ne l'imagine, pourvu qu'on s'en serve à propos et en leur lieu¹¹.

Leibniz, sans prétendre expliquer à nouveau la physique par les formes substantielles, souligne en revanche l'impossibilité de comprendre la structure fine et le caractère consistant des corps naturels sans faire appel à ces *archès*, ou formes. Il produit ici un geste philosophique si mémorable qu'il sera à l'origine d'une école, ayant trouvé en Goethe un disciple fidèle, non seulement par ses travaux morphologiques sur la lumière, les plantes et la botanique¹², mais surtout par sa doctrine de l'« *urphänomen* » : de tels phénomènes organisateurs seraient à l'origine du déploiement d'une plante ou d'un embryon selon une loi de structure. Ses spéculations appartiennent toutes à un regard et une visée « morphologique », qui appréhende et engage la pensée des formes, dans les déploiements naturels.

L'écho de la querelle leibnizienne dans les audaces scientifiques de Thom

Le *Discours de métaphysique* restait déterminant dans le milieu où Thom évoluait. Nul n'y entrait sans avoir mesuré qu'il recommençait une même critique de la modernité, en réhabilitant ce dispositif. Ce dernier se dit morphologue à une époque – la fin des années 1960 en France – où ce n'est plus la révolution mécanique, mais trois sciences au moins, qui prétendent en avoir fini avec la pensée goethéo-aristotélicienne des formes. En effet, ce géomètre de Montbéliard entre en scène en 1972¹³, alors que ce bilan semble irréversible tant pour la thermodynamique, la mécanique quantique que les formalismes linguistiques et artistiques.

La thermodynamique, tout d'abord, définit soit des *systèmes clos* – pour lesquels il règne des lois de dépérissement et de dissipation de l'énergie, conduisant la différenciation du

monde à l'usure, et, en regard de quoi, rien ne sert de maintenir des *archès* organisatrices ; soit des *systèmes ouverts* – où les déperditions ne donnent pas lieu à des fixations de formes mais au contraire à des phénomènes *d'émergence*¹⁴. Sur un mode aléatoire ces systèmes peuvent engendrer, à force d'itérations, des manifestations plus stables qui deviennent *phénoménologiquement* des formes, mais, sur le plan de la construction de l'objet, ce ne sont que des stabilisations provisoires qui ne répondent pas à un *urphänomen*.

La mécanique quantique, ensuite, travaille des quantités infinitésimales si fines que les mises en forme ne comptent pas dans ses espaces. Le monde naturel se réduit à une « pelote d'épingles » où les entités, traversables et sans consistance organique, résultent elles-mêmes d'échanges entre charges énergétiques, selon des lois qui, en outre, ne sont même pas fixes, car fondées sur l'incertitude majeure de leurs conditions initiales¹⁵. Que ce soit par le probabilisme ou le calcul statistique des interactions, la physique quantique engendre – au plan philosophique – un « phénoménisme » de type bouddhique, où le monde devient une *maya* faite de nuages de points et de consistances provisoires, qui apparaissent certes phénoménologiquement, mais n'existent pas dans le vrai plan où le réel évolue.

Un troisième pan, enfin, montre que les formalismes – développés notamment avec David Hilbert – ne se cantonnent pas aux seuls objets mathématiques, mais se déploient dans des domaines aussi divers que la linguistique, avec Wittgenstein¹⁶, la musique, avec Schoenberg¹⁷, ou encore la peinture, avec Kandinsky¹⁸. Puisqu'il n'y a pas de fondement morphologique – ou de substance – dans le monde naturel, les manifestations de ce dernier résultent d'opérations locales entre des séries d'événements discontinus. Selon une perspective constructiviste, l'enjeu est de créer des systèmes purement formels reposant sur des axiomatiques arbitraires. Sur le modèle des espaces de Hilbert, ces opérativités axiomatisables substituent à toutes formes stables un *sérialisme*. Ce formalisme véhicule une explication de la nature entièrement basée sur l'agrégat – agrégat que nous pouvons par

ailleurs surveiller, et intégralement contrôler, puisque l'agrégat est comptable, et ce, par l'informatique, devenu ainsi l'outil de traçabilité de toute événementialité dans cette nouvelle « maya ».

Dans ces débats, René Thom n'avait aucune vocation à produire un événement quelconque. *Si ce n'est que*, comme Leibniz, il était doué d'une virtuosité supérieure en mathématiques, qu'elle lui permettait de produire une *critique mathématique de l'idéologie de son temps*. Thom fait carrière dans une science locale, coupée de ces grands enjeux. Mais, grâce à la manipulation de certaines surfaces bien spécifiques, cette science topologique – alors en plein développement – lui permettait d'obtenir des théorèmes non réductibles à leur seul examen algébrisé, et supposait un type d'explication, et de *mathesis*, distincts de l'explication strictement quantitative. Après avoir été décoré de la médaille Fields en 1958, René Thom développera la « Théorie des catastrophes », dans le but de reprendre ces espaces topologiques afin d'envisager une nouvelle interrogation sur les fondements des morphologies sensibles. On dit que la nature n'est qu'une suite de chocs ou d'interactions moléculaires : et si, l'embryon, dans les phases de son développement, obéissait à des systèmes de formes, que l'on peut écrire et que l'on peut calculer, représentant une intelligibilité formelle du développement cellulaire de l'embryogenèse¹⁹ ? Et si, quand l'eau vient à bouillir, dans le moment d'agitation où les premières bulles remontent du frisson annonçant l'ébullition, il ne s'agissait pas simplement d'un réchauffement de la matière, mais qu'il apparaissait des géométries de cette *transition de phase* que représente le passage à l'ébullition, ou à la glaciation, la transition de phase de la cristallisation ? Et si, lorsque nous parlons, les relations entre les sujets et les verbes n'étaient pas simplement des « actes » de performativité, basés sur des « jeux » – les jeux de langage –, mais que ces relations reposaient sur une *mimésis* par laquelle la langue répète ce que fait la nature elle-même ? Dans la phrase célèbre de Thom « le chat attrape la souris », les deux phénomènes – l'articulation linguistique et l'articulation naturelle du bond

du chat – obéissent selon lui à une même topologie, qu'il nomme le lacet de prédation²⁰. Ce dispositif ainsi formulé dresse une contre-offensive contre la *mathesis* des modernes, tant les champs de l'aplatissement réductionniste de la modernité se trouvent tous défiés par des *archès*, non pas alchimiques, mais des formes substantielles *topologiques*, dont la communauté scientifique dispose de l'algébrisation. Mais, le caractère polémique que ces actions intellectuelles supposent de la part de René Thom, ne doit pas venir masquer les objections réelles qu'elles soulèvent cependant. En effet, puisqu'il y a une générativité de la topologie algébrique et que la topologie répond à des lois mathématiques, alors, si Thom réintroduit des entités topologiques – comme semences organisatrices du réel tout en critiquant une *mathesis* aveugle à de telles entités – ne pourrions-nous pas rétorquer qu'en réalité, il ne fait qu'étendre l'empire de la *mathesis* ? Thom jouirait d'une puissance de science telle qu'un aspect faustien émanerait de son geste, tant il serait en mesure de produire une équation vérifiable des *archès* fondatrices, et par là, de conquérir par les mathématiques des objets laissés jusqu'ici au secret des âmes, ou au secret de la nature elle-même...

À cette idée d'un Thom « tyrannique », ce dernier fait une objection et propose une voie, décisive, en démontrant la fécondité d'une *seconde mathesis*, distincte de la *mathesis* du contrôle intégral des interactions, où domine la valeur de prédictibilité – prédictibilité qui persiste, même en dépit de son caractère aléatoire, dans le probabilisme quantique. Laplace envisage encore le déterminisme comme un absolu, mais, bien que des béances soient admises dans ses lois à partir de Cournot, et qu'un penseur comme Ilya Prigogine le rejette ontologiquement, il s'avère que les mathématiques restent une science prédictive, qui anticipe le temps dans son équation. En revanche, Thom souligne que les formants géométriques de sa topologie ne donnent pas accès à une prédictibilité. Ses formes qualitatives acceptent des échappées et des incertitudes sans avoir un pouvoir de gouvernance absolu sur le développement énergétique de la matière. Elles prêtent dans ce cas le flanc à une

autre critique, opposée : cette œuvre topologique, par son rattachement au domaine dit du « qualitatif », perd-elle dès lors son sérieux mathématique pour devenir une œuvre uniquement poétique ? À cela, Thom répondait par l'affirmation suivante : « prédire n'est pas expliquer²¹. » Il tentait de créer des horizons d'attente et des attracteurs « qualitatifs » pour de l'événement, à partir desquels esquisser les concentrations de matière sur certains points, sans disposer, dans cette écriture-là, d'une prédictibilité déterministe. Tout en maintenant cette position de défense du qualitatif, il soutenait le déterminisme contre ceux qui au nom des découvertes quantiques, prônaient son remplacement par des émergences aléatoires. Il défendait l'idée que les savoirs déterministes sont effectivement prédictifs, mais, qu'ils peuvent obéir à une loi de structure topologique dans leur déploiement phénoménal, se tenant alors dans l'horizon d'une *explication morphologique*. Il existait ainsi une domination d'un autre genre des mathématiques. Non pas une explication en termes de fonctions de trajectoires, mais une explication en termes de diffusion, d'attraction et de frontières par lesquelles un objet se borde et voit évoluer ses formes dans l'espace. En dégageant cette voie qualitative, les crédos de la philosophie moderne devenaient problématiques : fallait-il renoncer à la réduction de la philosophie à des jeux de langage wittgensteiniens, à la *déconstruction* ou destruction heideggérienne de la métaphysique pour envisager sa *refondation* topologique, et abandonner le mot d'ordre de Derrida visant à défaire les bords pour déconstruire les formes naturelles et sémantiques ? Dans l'opposition expliquer / prédire se dégage un plan d'analyse morphologique des processus, dégageant une voie objective d'étude de la nature qui ne serait pas bloquée dans l'opposition entre science quantitative et phénoménologie qualitative. En effet, René Thom évolue dans ces années où la phénoménologie domine. L'arc reliant Husserl à Merleau-Ponty médite sur la crise galiléenne dans les sciences européennes. Husserl avait tenté de reconstruire par la phénoménologie l'aspect qualitatif du monde pulvérisé dans la révolution galileo-cartésienne,

afin de refonder une communauté d'esprit basée les vécus de la conscience, organisés en systèmes, de nature transcendante, et ne dépendant d'aucune manière des interactions physiques. Les phénoménologues dégagent des qualités douées de reconnaissance réciproque entre les êtres du monde, à partir d'un « Dasein », chez Heidegger, d'une « chair », chez Merleau-Ponty ou d'un « visage », chez Lévinas.

Or, leurs analyses dépendaient du vécu de phénomènes herméneutiques reposant sur la conscience et les intentions de la subjectivité, douée d'intériorité spirituelle. Mais, René Thom montrait que ces phénomènes ne reposent pas tant sur une subjectivité que sur des lois de l'espace. Les phénomènes attribués aux vécus « pathétiques » des expériences de la conscience de soi, selon Michel Henry, ou aux vulnérabilités lévinassiennes d'une conscience déportée dans son altérité, loin d'être le comble de la subjectivité occidentale, appartiennent selon Thom à des plicatures de l'espace, à des lois de générativité des points, et donc, à une *objectivité topologique*. La phénoménologie, accompagnant le relativisme du formalisme quantique, faisait l'épochè de l'existence d'une nature, déployée selon des formes substantielles. Ainsi, une voie philosophique a « narcissisé » et « pathétisé » la culture dans des états d'âme en « subjectivant » la nature, alors qu'elle demandait à être reconnue à partir des lignes de forces organisationnelles de sa manifestation, supposant ainsi un *réalisme physique* du monde signifiant, selon des formes douées de potentialisation, déterminantes sur les rapports de l'égo à lui-même.

Contrairement à ce que la tradition cartésienne suppose, le fondement n'est pas l'égo mais la frontière, singularité ou catastrophe, qui partage les espaces. L'irruption structurante du fini, par différenciation morphologique, est la condition première de toute intelligibilité, selon les enseignements de René Thom. Le sens apparaît sur l'arête, lors d'un déchirement qui « fulgure »²² dans l'espace. L'ensemble de la théorie des catastrophes n'est en cela rien d'autre que le développement de ce déchirement initial. C'est pourquoi, pour Thom, la

proposition la plus robuste qui ait jamais été formulée est la suivante : « *è entéléchéia chôrisei* » – *L'acte sépare*²³. Une différence originelle dans le continu produit un événement de séparation. Toute organisation morphologiquement structurée en sera un dérivé, par déploiement du point initial, ou germe organisationnel, des motifs de la topologie algébrique de René Thom.

Sémiophysique, physique du sens ou physique de l'ousia ?

Les enjeux thomiens de cette étude qualitative de la nature s'éclairent donc par une lecture complémentaire d'Aristote. En effet, en son temps, face à l'urgence d'abandonner les systèmes présocratiques et leurs conceptions, figées dans une forme de sacralité, Aristote se demande à quelle condition l'homme peut investir philosophiquement la nature. Il pose la question de savoir comment un point, une ligne, une surface seraient-ils vivants, attaquant par là le formalisme pythagoricien²⁴ ? Ce dernier appréhende l'organisation mathématique du réel, mais, comment penser le mouvement et la vie à partir des bords figés de la géométrie euclidienne ? Aristote examine alors plusieurs apories : pour certains le mouvement n'existe pas, pour d'autres, la nature est le reflet d'un monde spirituel caché dans l'invisible – selon les conceptions mystiques ou orphiques. Aristote, lui, répond aux insuffisances de tels conceptions en posant la nécessité de concevoir, au centre de l'évènement naturel, une réalité nouvelle qu'il nomme « *ousia* » ou substance. Les entités naturelles ne sont pas simplement une maya ou une fantasmagorie d'images platoniciennes, mais sont séparables et closes sur elles-mêmes. Nous pouvons les désigner comme telles, à partir de leur séparation du fond sur lequel elles apparaissent, « *tode ti choriston* » : la séparabilité fait l'unité du phénomène réel, dynamique et unifié de la substance, dont la vie est formée²⁵.

Or, le noyau de la substance – sa puissance de support faisant qu'elle n'est pas simplement un point ou un plan au sens pythagoricien – est son *substrat*, niche matricielle de la vie dans laquelle chaque entité naturelle

repose. Dès lors, la main du mathématicien se distingue de la main du physicien, dans la mesure où le mathématicien, dans la substance, ne considère que sa forme, tandis que le physicien – le savant qui étudie la *Phusis* – appréhende la forme *en tant qu'elle est engagée dans un substrat*. « Ont une nature tous les étants qui possèdent en eux un principe de ce genre [de mouvement]. Et ces étants sont tous des substances », c'est-à-dire des entités douées de vitalité, par le déploiement du mouvement qui les habite, « car ce sont des sortes de substrats, et *la nature est toujours dans un substrat*²⁶. » La nature n'est pas un système idéal, ni seulement idéal, mais une forme engagée dans une réalité qui la contient, qui la clos sur elle-même et en fait une entité séparable. René Thom n'a jamais conçu les formes simplement comme telles, sinon à être victime d'un pythagorisme incapable de porter la vie. Il considérait les formes comme un ensemble de singularités qualitatives engagées dans un substrat. La forme thomienne n'est jamais indépendante du milieu énergétique – ou du système dynamique – dans lequel elle déploie son motif morphodynamique. En effet, la géométrie dynamique proposée par Thom contient des moments de bifurcation, et, par là, des mouvements de transformation interne, qui se manifestent non pas dans le plan euclidien, neutre, mais dans des *systèmes dynamiques substrats*²⁷. Il y a une « fluence » de la forme. Celle-ci se déploie dans une continuité évolutive, à partir de la transformation, elle aussi évolutive, des systèmes dynamiques. La topologie de René Thom se constitue comme une suite d'interactions entre la forme et son substrat, selon une diffusion de la forme dans le substrat et une réactivité du substrat à sa forme.

Dès lors, pouvons-nous fournir un concept organisateur pour agencer ces interactions de la forme et du substrat ? Comment répondre au dessein d'Aristote, qui est celui d'approfondir la nature à partir de ce caractère matriciel et réceptif qu'est le substrat ? Le choix d'une conceptualité *similaire* entre le philosophe Aristote et le mathématicien René Thom indique une convergence de vues, toutes deux unies dans une même critique du platonisme.

De manière identique chez ces deux penseurs, le concept de « bord » ou de « limite » va décider de la façon dont une forme s'envoie dans son substrat. L'ensemble des limites qui entourent le corps est dans un rapport strict avec l'axe organisateur de l'entité, et permet d'étudier la façon dont une forme vit sa motricité dans l'espace.

Limite se dit de l'extrémité d'une chose c'est-à-dire du premier point au-delà duquel il n'est plus possible de rien appréhender de la chose, et du premier point en deçà duquel est son tout. – c'est aussi la forme [...]. La limite est aussi la substance formelle de chaque chose et sa quiddité²⁸.

L'axe qui organise le corps vitalise le bord de l'entité substrat dans laquelle il s'engage totalement, au point que, lors d'une perturbation, la sensibilité répandue aux limites vient à réagir en étant aussi importante que son centre²⁹. Géométrie du vivant, la théorie des catastrophes se focalise sur les différentes modalités topologiques de ce *moment précis* – la catastrophe – où l'axe organisateur de l'entité étudiée – le puits de potentiel – reçoit une perturbation sur ses limites que ce dernier ne peut plus stabiliser. Dans cette crise, l'entité entre en mutation et modifie son mode de viabilité, par un changement brusque d'état stable, ou d'attracteur, en accédant à un nouveau régime de fonctionnement énergétique stable. Ce changement brusque d'attracteur est une réponse aux impulsions de déséquilibre qui surviennent dans un système dynamique. Ces impulsions ont pour effet de déployer la croissance organisationnelle d'une entité naturelle, quand celles-ci ne détruisent pas l'entité. Ces sollicitations à la métamorphose engagent les formes dans un processus évolutif, vers des états supérieurs de leur organisation. Ce sont ces *morphologies de processus*³⁰ que René Thom est parvenu à décrire sous le nom de « Théorie des catastrophes ».

Par cet accent posé sur les limites et sur la progression de leur complexité morphologique – progression initiée à la suite d'une série

de bifurcations enrichissantes – René Thom dégage l'étude de la nature d'un pur formalisme, logico-combinatoire. Il réinterroge les substances selon l'habitation progressive de leur espace, mais aussi de leurs limites. Cette habitation progressive s'effectue suivant des phénomènes de réactivité énergétique qui ont lieu sur les bords. Ces bords sont soumis à des complications topologiques, complications impulsées par les ébranlements que l'entité subie. René Thom oriente ainsi l'analyse sur les modes de transformation stable des systèmes dynamiques – ce sont les 7 morphologies de la théorie des catastrophes. Ces systèmes dynamiques peuvent être examinés dans une dimension d'évolution, afin de décrire de façon qualitative – de façon explicative et non prédictive – le profil de leur mutation.

Rétractions pulsatiles, vibratilité continue d'un substrat en variation, potentialité de métamorphose... René Thom fournit par son néo-aristotélisme une cartographie des limites, dotées de puissance de création et de mutation de formes. Loin de forcer le réel en l'obligeant à entrer dans des formes figées et rigides, il s'agit au contraire de faire fonctionner des entités topologiques rétractiles, qui restituent aux formes naturelles leurs sensibilités internes, et les protègent d'un jugement sommaire issu des formalismes contemporains. Au jugement essentiellement réductionniste produit par la logique néo-libérale autant que néo-darwiniste, ne voulant que des coups, des chocs, des quantifications et des sélections, René Thom nous intime, non de revenir à un créationnisme, mais de chercher par les mathématiques les plus modernes les rétractilités et les déploiements, les invaginations et les prolongements, soit, autant de dispositifs qui restituent le travail morphologique – et proprement substantiel – de la limite.

¹ Cet article s'appuie entre autres sur le thème d'une conférence donnée par Bruno Pinchard lors d'un séminaire doctoral en avril 2010, à l'Université Jean Moulin Lyon 3. Le présent texte est la version remaniée et augmentée d'une contribution parue en 2016 dans la revue *Philosophica* pour le dossier « Thinking Nature Today / Penser a Natureza

Hoje ». Voir Clément Morier et Bruno Pinchard, « René Thom et la réhabilitation des formes substantielles », *Philosophica : International Journal for the History of Philosophy*, 24(47), 2016, p. 125-140. <https://doi.org/10.5840/philosophica2016244725>

² Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean Petitot, *Morphogenèse du Sens*, Paris, PUF, 1985.

³ René Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, trad. fr. J. Sirven, Paris, Vrin, « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 1997.

⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discours de métaphysique et correspondance avec Arnauld*, trad. fr. Georges Le Roy, Paris, Vrin, « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 1993.

⁵ Voir la courte démonstration traduite en septembre 1686 dans la revue *Nouvelles de la République des Lettres*. Texte disponible en ligne et consulté le 31/05/2024 sur le lien : <https://bayle-correspondance.univ-st-etienne.fr/?Lettre-699-Gottfried-Wilhelm>

⁶ Voir Antoine Faivre, *Accès de l'ésotérisme occidental*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1986.

⁷ Voir Plotin, *Ennéades*, t 3, trad. fr. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1995.

⁸ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discours de métaphysique et correspondance avec Arnauld*, op. cit., p. 46.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Voir Jean Petitot, *Morphologie et esthétique, La forme et le Sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Éco, Proust, Stendhal*, Paris, Maisonneuve et Larose, « Dynamiques du sens », 2004.

¹³ René Thom, *Stabilité structurelle et morphogénèse : essai d'une théorie générale des modèles*, Paris, Interéditions, 1972, 1977.

¹⁴ Voir Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, « Folio. Essais », 1986.

¹⁵ Voir Michel Bitbol, *Mécanique quantique. Une introduction philosophique*, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1996.

¹⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. fr. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Philosophie », 2001.

¹⁷ Arnold Schoenberg, *Traité d'harmonie*, trad. fr. Gérard Gubisch, Paris, Médiamusique, « Pédago », 2008.

¹⁸ Voir Michel Henry, *Voir l'invisible : Sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005.

¹⁹ Voir René Thom, *Modèles mathématiques de la morphogénèse : recueil de textes sur la théorie des catastrophes et ses applications*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1974.

²⁰ *Ibid.* Voir également le lacet de prédation et ses applications en psychologie dans un ouvrage qui est, par sa pédagogie, un manuel très didactique de théorie des catastrophes : Jacques Viret, *Thom et Jung, un dialogue imaginaire. Psyché et Théorie des catastrophes*, Pantin, Les éditions Baghera, 2018.

²¹ René Thom, *Prédire n'est pas expliquer : entretien avec Émile Noël*, Paris, Flammarion, « La Question », 1991.

²² Ce motif poétique et archaïque d'un déchirement qui fulgure dans un espace courbe tente de faire écho au concept thomien de « catastrophe », en ce que la catastrophe est toujours la rencontre d'un temps long – l'apparition progressive des attracteurs entre lesquels le basculement va opérer – et d'un temps court – le renversement brutal d'attracteur, ou de régime de fonctionnement.

²³ Aristote, *Métaphysique*, Z 13, 1039a 6-7, cité in René Thom, *Esquisse d'une sémiophysique. Physique aristotélicienne et Théorie des Catastrophes*, Paris, Interéditions, 1988, p. 155 et p. 227.

²⁴ Voir le livre M dans Aristote, *Métaphysique*, t. 2, Livres H-N, trad. fr. Jules Tricot, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004.

²⁵ Voir le Livre Z dans Aristote, *Métaphysique*, t. 1, Livres A-Z, trad. fr. Jules Tricot, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1991.

²⁶ Aristote, *Physique*, livre II, 1, 192b-193a, trad. fr. Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, « GF », 2002. Nos italiques.

²⁷ Voir Claude Paul Bruter, *Topologie et perception*, t. 1, *Bases Philosophiques et Mathématiques*, Paris, Maitland, « Recherches interdisciplinaires », 1974.

²⁸ Aristote, *Métaphysique*, Tome 1, Livre Δ, 17, op. cit., p. 205.

²⁹ « [L]a substance n'est pas une matière (une hylé) où vient s'implanter une forme ontologiquement autonome mais bien plutôt une matière (un substrat) dynamiquement (auto)-organisée. » Jean Petitot, « Syntaxe topologique et grammaire cognitive », *Lan-gages* 103, 1991, p. 97.

³⁰ Voir Clément Morier, *Les morphologies du politique. Approche comparée des œuvres de René Thom et Marcel Gauchet*, Paris, IUV/LGDJ, 2018. Ce travail explique comment ces morphologies de processus fonctionnent d'un point de vue topologique, en les appliquant à la théorie de la démocratie. Cette approche prend appui sur celle de Jacques Viret, qui fut le dernier élève de René Thom, et dont Clément Morier – co-auteur de ces lignes – fut élève à son tour. Ces morphologies de processus sont aussi expliquées, en les appliquant à la psyché humaine cette fois, dans : Jacques Viret, *Thom et Jung, un dialogue imaginaire*, op. cit.

We propose an approach towards the modeling and automated analysis and enhancement of intrusive soundscapes, based on a series of timbral, temporal and contextual dimensions around which the potential intrusiveness of a sound is articulated. Furthermore, we provide concrete examples from a series of prototypes and algorithms we are currently developing in the EU Horizon Europe ICT STARTS ReSilence project.

Art(s) and (some) Thoughts

Art(s) et (quelques) réflexions

Part A: Intrusive Sounds

Intrusive sounds are events which emerge from a background in such a way that involuntary reactions are elicited: the activation of certain brain regions; heartbeat slowing down; muscular rigidity, etc.¹

This does not mean that intrusive sounds are always a negative experience: almost every kind of music has intrusive elements, and we probably like the sensations created by this intrusiveness. We like heavy metal because we probably like the sensation of activation, energy, force created by its abrasive sounds.

Intrusiveness becomes a problem when it is experienced in a passive way, without decision: being exposed to an aggressive blinker sound while driving; receiving the sound of a ringtone too rich and loud; being in a hospital while medical equipment sends out urgent alerts; being in a park while a modified scooter passes by.

That is why sound designers, who create such types of sound, must pay particular attention to intrusiveness.

Intrusiveness as relation between background and foreground

Intrusiveness emerges as a relation between background and foreground.

There are many ways in which a sound can emerge from a background. The very definition of what constitutes a “background” is still problematic, and it can be safer to give just an operational definition of a salient sound as a sound who captures attention in a bottom-up direction, in a given context.² We could characterize a “background soundscape” in terms of a number of audio and context

descriptors at different temporal scales, characterized by a limited statistical variability (i.e., small variations not causing salient events raising attention in the listener). And a salient sound would be a change in one or more of these descriptors big and fast enough to activate attention.

In the past, several fields of study have investigated the mechanisms in our auditory system which allow for this phenomenon to occur, without finding yet a definitive conclusion.

Since the sixties, the fascinating field of auditory attention³ research investigated how the emergence of sound from a background elicits drastic changes in brain structures connected with arousal and vigilance. We are constantly listening to the sound of the world around us, and any change in it can awaken our attention.

In the 1990s, the field of auditory scene analysis, defined by Albert Bregman in his seminal book,⁴ analyzed how our auditory system is able to deconstruct complex auditory scenes into individual elements. How are we able to understand the voice of the person speaking to us in a party, while many other voices arrive at the same time to our auditory system.

More recently, another important field of research took inspiration from the visual domain to investigate auditory salience,⁵ and understand why every element emerging from a background does not capture our attention in the same way.

Research about this topic attempts at understanding how much a particular sound must be different from a background in order to

be salient and capture our auditory attention, which are the privileged dimensions, how different temporal scales are in play, etc. Many studies have already found high correlations between the audition of this type of intrusive sounds and an increase in arousal, changes in skin conductance and in heart-rate, etc. independently from the fact that in a subsequent appraisal one can like the sound.⁶

Intrusiveness and timbre

Several timbral dimensions contribute to the contrast between background and foreground and are responsible of intrusiveness effects. We will focus on four of them: auditory roughness, spectral centroid, spectral sharpness, spectral skewness. In the following, we describe these audio descriptors.

Auditory roughness

Auditory roughness is the effect caused by fast modulations in amplitude.⁷

Auditory roughness can happen in many ways: humans and animals are able to create roughness when they scream, or cry. We could think that this intrusive effect must have some evolutionary function:⁸ create a sensation of alert, of urgency, or simply assuring that a call for help cannot be ignored for too long and can be perceived easily even from afar. Vocal effects in singing related to roughness are part of the vocal technique and related to motor activities of specific discrete vibratory pattern of supraglottic structures, to obtain and control distortion, growl, rattle, grunt.

In many musical genres, good singers master the art of controlling these effects, evoking rage, high energy, excitation and possibly infecting their listeners with the same primitive emotional qualities.

Orchestral composers also control roughness in music by managing dissonance (not only harmonic but also timbral): they organize complexes of tones with fundamentals or partials so close between them that the periodical phase cancellations/reinforcements which occur create this particular modulation, slightly and deliciously uncomfortable. Listeners' ears are somehow titillated by subtle modulation of these roughness effects, which

come and go, in dialog with smooth, fluid and consonant timbral agglomerations.

In the universe of sounds created by machines, roughness is often present: car and motorbike engines present varying levels of roughness, since these sounds are very fast successions of explosions (at the beginning of every cycle of every cylinder in endothermic engines), i.e. very fast and very ample modulations of amplitude. This is often connected with the sensation of sportiness and competition, because the more clearly the sound of these fast succession of shots is audible, and not concealed by mufflers, resonances, damping devices, the more it evokes explosions, fuel, fire, and therefore emotions related to danger, aggressiveness, power.

In other cases, mostly with electric appliances, roughness is considered as a defect.

When we passively listen to sounds with high roughness (for instance, when immersed in urban traffic), we could unknowingly experience emotional states which enhance our nervousness, energy levels, arousal.

Spectral centroid

The spectral centroid indicates in which frequency zone the center of gravity of a sound is located.⁹ An electric bass with a dark timbre, playing a low E has a low centroid. If the same note is played with a brighter timbre, like in a slap note, the centroid will slightly rise.

Research about intrusive sounds has often found that the higher the centroid, the more annoying and intrusive the sound is. Several reasons explain this phenomenon: in particular, our auditory system is much more sensitive to higher frequencies (i.e. in the range of human voice) than to lower frequencies.

This feature of our auditory system has been studied since the 1930s, with the first examples of the equal-loudness contour curves by Fletcher and Munson:¹⁰ these diagrams explain how different frequencies have to be played louder or softer in order to generate the same sensation of loudness: the lower we descend in frequency, the less we are sensitive. The peak of our sensitivity is around 3KHz: this means that sounds with a centroid around 3KHz are the ones that we hear as the loudest, the

clearest, the most evident. After this threshold, our auditory system tends to become less sensitive: at the same time, very few and rare sounds have their center of gravity this high. If sounds have a clear fundamental and a harmonic partials structure, the centroid tends to overlap with the fundamental, but not always: in any case, fundamentals which evoke the pitch of a voice screaming or talking with an altered tone can also be intrusive and elicit primitive emotional states of high energy and possibly negative valence (which is what happens when we hear a child crying).

Spectral sharpness

Sharpness indicates the amount of high-frequency components in a sound.¹¹ As mentioned above, the human auditory system has an increasing sensitivity to frequencies in the range of about 0.5-5KHz, with the highest peak at around 3KHz.

One possible evolutionary explanation for this phenomenon is that in human language the timbral difference between vowels is focused around this zone, and our auditory system became hyper-sensitive to this zone in order to perfectly distinguish between different vowels.¹²

In any case, it is a fact that a sound with high sharpness has a higher impact on the auditory system than a sound with low sharpness.

Spectral skewness

Skewness relates to the distribution of frequencies around the centroid, the center of gravity of a sound.¹³ The centroid too is also connected to intrusiveness: the correlation between skewness and centroid is an example of the complexity of the problem of modeling intrusiveness.

A sound with skewness higher than zero will have a greater amount of energy in the lower frequency regions, with respect to the higher regions. A sound with zero skewness will be well balanced around its centroid. A sound with negative skewness will have more energy above the centroid.

A personal hypothesis from the authors is that we tend to give more attention to sounds whose skewness is high, or negative: high or

negative skewness may contribute to raise intrusiveness.

Environmental sounds, background sounds found in the wild (e.g., mixtures of sounds of leaves moved by breeze in distant trees, water, wind, rain, etc.) tend to have a balanced skewness, neither positive nor negative. Sometimes, even urban soundscapes have a similar quality, mostly if captured in places where roads are distant – and in this sense, they can paradoxically be perceived as “natural”.

On the contrary, sounds generated by a human artifact, like a musical instrument, or a piece of machinery, often show positive or negative skewness, intentionally or not. This unbalance makes sounds unnatural, strange, non-usual, and therefore more likely to attract attention, and to cause intrusion.

The above proposed audio descriptors are among the most cited in the scientific literature on sound annoyance and intrusiveness and are currently investigated in our work. It is worth noting that they are not independent (e.g. sharpness is related to spectral centroid; roughness to amplitude); further, other audio descriptors can be considered contributing to intrusiveness.

Intrusiveness and temporal dimensions

A fundamental component in modeling intrusiveness concerns the number of different temporal scales involved in audio and context descriptors.

Several studies have explored how many temporal dimensions contribute to the intrusiveness of sounds.¹⁴

The most widely accepted finding is that duration is positively correlated with intrusiveness. This is why a short shot of klaxon can be perceived as less aggressive than a prolonged and sustained one.

At the same time, short sounds might induce a sensation of hurry, of urgency, so perhaps there are other dimensions that should be considered.

An important dimension is the morphology of attack and decay. A sound can induce less urgency if its end is slowly fading, maybe in conjunction with a transformation in timbre.

And the attack of a sound is less intrusive if it grows in intensity in a very gradual and slow way. It is important to note that this slow shape has to be really slow: a sound with a fade-in up to 2 seconds is not yet out of the territory of intrusiveness and can still evoke stirring and arousing primitive emotional states.

From the authors' experience in previous work and in scientific experiments, in order to avoid any sensation of aggression and intrusion, a sound with a significant timbral difference from its background should take at least 6 seconds to emerge and to fade-out.

These numbers seem to belong to a particular temporal dimension: a low-intrusiveness temporal dimension.

The following image resumes a detail of an analysis of the temporal dimensions we elaborated in the *DanzArTe* project,¹⁵ which structure human experience in an interactive sonification of individual as well as joint actions in a dyad.

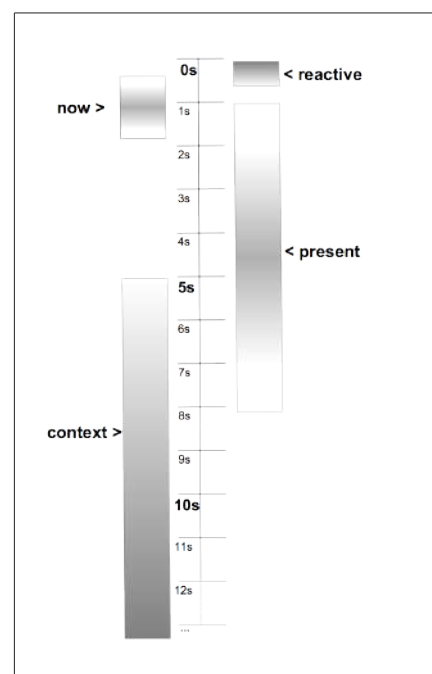


Fig. 1. The temporal dimensions elaborated in the *DanzArTe* project.

The temporal-scales we identified in the *DanzArTe* project are the following:

- reactive [0,1s–1s]: this layer contains events which fluctuate between appearing fused together and as separated; which start to evoke a sensation of pulsation, and a clear sense of urgency.¹⁶ Events in this layer oscillate between being too fast to be used as synchronization mark for clapping, and allowing a comfortable clapping rate.¹⁷

- now [0,5s–2s]: the lower part of this layer contains events which progressively diminish the evoking of a sensation of urgency, and enter the zone of preferred BPM, the rate of healthy walking, and the easiness of clapping synchronization.¹⁸ The upper part of this layer contains pulsations which make synchronized clapping difficult and correspond to the slower rates of traditional metronomes.

- present [1s–8s]: this layer represents what French psychologist Paul Fraisse called the “perceptual present”,¹⁹ a temporal dimension where events can be grasped as coherent and homogeneous, and where it is easier to encode, memorize and recognize musical patterns.²⁰ According to Fraisse, the center of this layer is around 2/3 seconds.

- context [5s–12s and more]: this layer represents the exit from the “perceptual present” and characterizes events whose length exceeds what can no more be consciously perceived as one coherent event.

In this layer, saliency phenomena starts to appear: for instance, Botteldooren and De Coensel suggest that requests for bottom-up auditory attention be modeled as timing out in 10 seconds.²¹

Low-intrusiveness events are at the border between the last two scales (present/context), while the first two scales identify events which tend to create an urgent and immediate-response dimension.

In the *DanzArTe* project, which focused on low-intrusiveness sounds to nudge participants of an interactive social experience (typically older people at risk of fragility, possibly together with caregivers) for physical and cognitive treatment, to move slowly and with

fluidity, we excluded audio events in the first two time-scales, and designed the interactive sonification mainly on events temporally organized at the border of “present” and “context” dimensions. The positive results of the validation of this project show that the focus of these slower temporal scales is beneficial in order to nudge towards a joint physical activity on certain movement quality without creating intrusion.²²

This reflection on temporal scales needs further work, e.g., by taking into consideration other (sub)scales (e.g. 5-8 seconds, which we didn't use in the *DanzArTe* project). We should also investigate if the notion of “background” could be associated with a particular kind of event connected to a certain temporal scale, or if this notion should not be considered as an “event” among others but as a “process” characterized by a duration at a slow temporal scale.

Intrusiveness and the most obvious dimension—amplitude

After this list of possible causes of intrusiveness, a parameter seems to be missing: amplitude. Amplitude usually is the first factor taken in consideration when trying to correct an intrusive sound: this sound is too loud, take down the volume!

In fact, amplitude is a fundamental factor, the first dimension studied to understand the negative effects of sound towards the auditory system.

In this article we take for granted that over certain amplitude levels any kind of sound will be not only intrusive but even dangerous for the listeners' health, but we want to study more subtle effects, which can arise from sounds at low sound pressure. Just measuring the amplitude of a signal can be extremely complex. Several methods have been adopted, pre-filtering in several ways the signal to be measured, to simulate the response of the ear and even taking into account different ways to average the amount of sonic energy delivered by a particular situation.

For years researchers concentrated on studying matters of sound pressure: our current measures of sound pollution are still based on measures of sound pressure level.

While this dimension is still extremely important and crucial, the studies we mentioned before showed how many different timbral features are critical to understand why sounds can become intrusive, even if their amplitude is not very different from the amplitude of their background, even if they are “soft”.

Further, the subjective perception of amplitude, i.e. loudness, as well as auditory masking and spectral relations between the background and a sound event should be considered.

A strategy to lower intrusiveness

In a previous text for *LINKs* co-written with Nicolas Misdariis (IRCAM) one of the authors proposed principles for a low-intrusiveness form of sound design: a guideline to control the intrusiveness of new sounds to be introduced in a given situation.

In the *ReSilence* European project the authors explore a strategy to lower the intrusiveness of sounds over which we have only partial control (for instance, the presence of vehicles in a nearby road).

Since intrusiveness is the product of the contrast between a foreground sound and its background, in the case where the foreground can be controlled only in small part, the solution consists in changing the background. The solution can be split in two:

- solution 1: slightly alter what is possible in the foreground sound in order to make them similar to the background;
- solution 2: change the nature of the background, making it timbrally similar to the foreground, using very slow temporal scales.

At the moment of the writing of this paper, the experimentation is moving along two directions:

- direction A) the creation of a database of intrusive sounds and a low-intrusiveness version of the same sounds, on the basis of a static background, to be used for evaluation and validation of the two versions of sounds in scientific experiments;
- direction B) a smartphone app that allows to apply these strategies to reduce intrusiveness in realtime on the audio stream captured by

the device's microphone, and to diffuse on headsets the transformed background.

Direction A: database

The creation of the intrusive side of this database follows a well established practice,²³ consisting in augmenting a realistic background with tightly controlled foreground sounds.

The background is composed using fragments of the "Soundscapes of the World"²⁴ project: a collection of urban soundscapes, recorded and calibrated in several cities, sometimes in zones far from traffic lines, ideal to create a constant, uneventful background against which to oppose foreground sounds. The background is a loop whose length is impossible to be detected by a listener.

The foreground intrusive sounds are made from a collection of urban sounds, that one of the authors made during the years with a Zoom H4. It consists of cars, motorbikes, trucks, construction-work noises, klaxons, loud smartphone ringtones, ventilation devices, skateboards, and three simulations of music coming off windows, stores, etc.

A typical presentation of this database is a montage of different intrusive events, one after the other (but not repetitive, not periodic), sometimes slightly overlapping, sometimes with pauses where only the background is audible. We chose a density of 12 events per minute, which seems the more annoying, according to a study by Kazmarek and Preis.²⁵ The low intrusiveness versions of these sounds are prepared according to the following techniques.

Solution 1 (slightly alter the intrusive sounds)

1) change the spectral centroid and sharpness (in our case, diminish) of the foreground sound by filtering it in order to bring these dimensions closer to the corresponding ones of the background; this type of filtering (usually a low-pass filter, but in certain cases more complex mixtures of low-pass and peak/notch) could be done also in real-life, with physical objects, for instance sound-absorbing panels designed to work as low-pass filters.

2) reduce the roughness of the foreground sound by a) analyzing its fluctuations and

even out them using delays to add energy in the zones where the signal has low amplitude, and b) adding reverbs to generate sound with a similar function (masking the low-energy portion of the fluctuation with sound which prolong the high-energy part).

This operation would be more difficult to perform in real-life, with physical objects, but could be approximated by resonators.

3) change spectral skewness by filtering out possible imbalances. This operation could not be performed in real life, because it is too much dependent on the morphology of each single sound.

Solution 2 (alter the background)

This is an important task for the *ReSilence* project. The basic concept is to create a smooth, uneventful version of the foreground sounds, to become part of the background sound, in order that the emergence of the intrusive sound creates less contrast.

According to our observations on the temporal scales, this "shadow" of the intrusive sound must precede and follow the intrusive sound, in order to envelope it in a slower temporal scale.

For our database, this "shadow" takes 6 seconds to emerge and 6 seconds to disappear. At the center of this very slow event we add the intrusive sound, slightly transformed as described in the previous paragraph.

To create this "shadow" we use a granulator in MaxMSP,²⁶ whose head is placed in the center of the intrusive sound, setting the grain size and a quantity of random small deviations on the head position to obtain a prolonged version of the intrusive sound. On this basis, several transformations from direction A are performed, until the resulting sound has a level of smoothness and equilibrium similar to the background, while maintaining a reasonable resemblance to the original intrusive sound.

The "shadow" is finally mixed with one to three sound-files which evoke natural sounds. These sound-files are: 1) a simulation of wind made with the Sound Design Toolkit;²⁷ 2) a recording of wind passing through trees with a distant road noise; 3) a mix of recordings of crickets and cicadas, real and synthesized.

These three sound-files differ in timbral content. Sound 1 is rich in low frequencies and has an artificial sense of stability and evenness; Sound 2 is less skewed than the other two sounds (it is the only recording non mixed with synthesized sounds) but has a faint presence of artificial elements; Sound 3 is very sharp and bright and quite evocative of open-air spaces.

For each shadow we decide to add some mixture of these three sounds, to create an agglomerate which bears some familiarity with the original intrusive sound, but at the same time (because of this last augmentation) has a better coexistence with the background. For instance, if a shadow is too bright (because it comes from a sound with a high sharpness), we will add to the shadow some presence of Sound 1 and 2 in order to lower the sharpness of the agglomerate and make it easier to mix with the background.

In the following image we show some graphs representing measurements of loudness, spectral centroid, roughness, sharpness, skewness, of intrusive and low-intrusiveness sounds, compared to the background. It is possible to see the effect of the different transformations, which, for each sound, tend to force the relative timbral feature towards the values of the background (which in general are lower). In particular, the loudness scheme shows the difference between clear attacks/releases of intrusive sounds, and the slower fades in the low-intrusiveness sounds. The overall sound pressure of intrusive and low-intrusiveness database is the same (the two sound-files deliver the same RMS average energy): in the low-intrusiveness version the peak energy is diffused before and after the main sound.

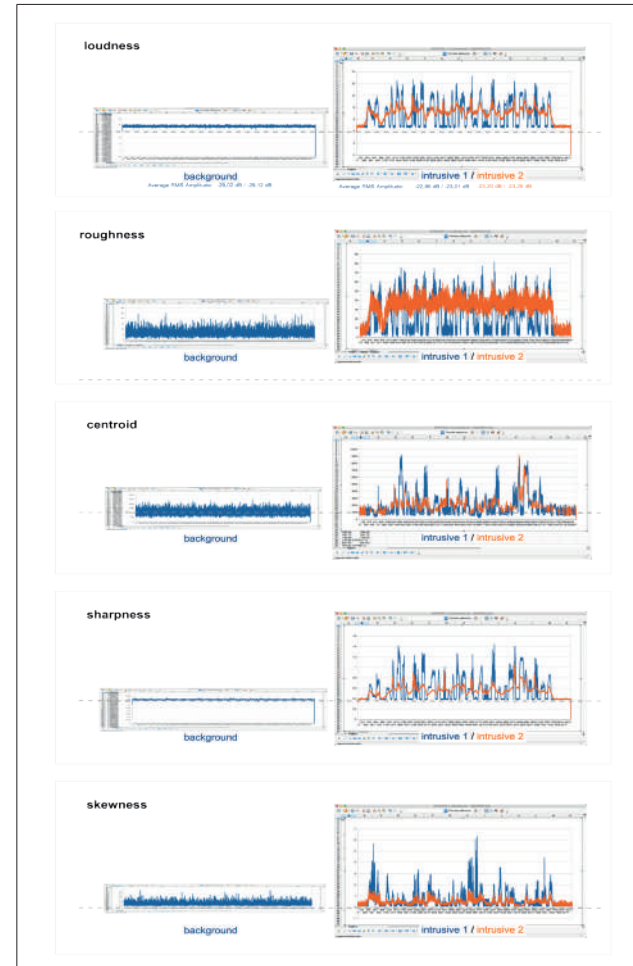


Fig. 2. Plots of timbral dimensions of background sound (left column) and foreground sounds (right column) used in the *ReSilence* experiments.

At the end of this ongoing experiment in the *ReSilence* project a detailed list of all transformations will be available, along with the individual sounds. At the time of writing, a few informal listening sessions have been conducted, confirming the efficacy of the techniques for transforming the sounds.

A generic set of effects inspired by this work is being implemented in an Android app, called *ReSilent*, which can perform them in real-time using the smartphone microphone as input, and delivering the transformed sound to the output, to be listened to with headphones.

This app will allow a low-intrusiveness treatment to an intrusive soundscape – the

headphones will function as a generic loudness reduction device, while the sounds coming from the app will create the “shadows” described above, with the limitation that these augmented sound structures won’t precede the intrusive sounds (which, coming from the external world, cannot be predicted), but only follow them.

Conclusion and future work

This paper presents an ongoing work originated in two European projects ICT DANCE and the FET PROACTIVE EnTimeMent 28 and is part of the DanzArTe project and the Horizon Europe ICT STARTS ReSilence project²⁹.

Several research directions are part of the ongoing and future work.

Sound is originated by movement (see for example how Friberg and Sundberg investigated analogies between the stopping of running and the termination of a piece of music³⁰): the cross-correspondences between audio descriptors and expressive human movement descriptors are a promising direction of investigation, for example in real-time interactive sonification of expressive (individual as well as joint) human full-body movement in predictive health and cultural welfare applications.

The multi-temporal scales proposed in this paper can be considered part of a broader investigation, started in the EnTimeMent European project, towards spatio-temporal multi-layer conceptual frameworks.

The multiple temporal scale approach here proposed focuses on one of the multiple dimensions of the phenomenon; ongoing investigation focuses on integrating saliency and context in the conceptual framework.

of Empirical Literature and a Research Agenda,” *International Journal of Environmental Research and Public Health* 16(19), 2019, p. 3533.

² Baptiste Bouvier, *Saillance auditive : de la caractérisation psychoacoustique à la perception de l’environnement sonore*, PhD dissertation, Acoustique [physics.class-ph], Sorbonne Université, 2024, <https://theses.hal.science/tel-04562041>.

³ Jonathan B. Fritz, Mounya Elhilali, Stephen V. David and Shihab A. Shamma, “Auditory attention - focusing the searchlight on sound,” *Current Opinion in Neurobiology* 17(4), 2007, p. 1-19.

⁴ Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1990.

⁵ Nicholas Huang & Mounya Elhilali, “Auditory salience using natural soundscapes,” *The Journal of the Acoustical Society of America* 141(3), 2017, p. 2163-2176.

⁶ E. A. Bjork, “Startle, Annoyance and Psychophysiological Responses to Repeated Sound Bursts,” *ACUSTICA - acta Acustica* 85, 1999, p. 575-578.

⁷ Pantelis N. Vassilakis, “Amplitude modulation depth versus degree of amplitude fluctuation: implementation error, adjustment and implications,” *The Journal of the Acoustical Society of America* 108(5/2), 2000, p. 2597.

⁸ Marine Taffou, Clara Suied & Isabelle Viaud-Delmon, “Auditory roughness elicits defense reactions,” *Nature Scientific Reports* 11(1), 2021, p. 956.

⁹ Geoffroy Peeters, “A large set of audio feature for sound description (similarity and classification) in the CUIDADO project,” *Ircam, Analysis/Synthesis Team*, 2004.

¹⁰ Harvey Fletcher & W. A. Munson, “Loudness, its definition, measurement and calculation,” *The Journal of the Acoustical Society of America* 5, 1933, p. 82-108.

¹¹ Geoffroy Peeters, “A large set of audio feature for sound description (similarity and classification) in the CUIDADO project,” *op. cit.*

¹² Alexander Stoessel, Romain David, Matthias Bornitz et al., “Auditory thresholds compatible with optimal speech reception likely evolved before the human-chimpanzee split,” *Nature Scientific Reports* 13(1), 2023, p. 20732.

¹³ Geoffroy Peeters, “A large set of audio feature for sound description (similarity and classification) in the CUIDADO project”, *op.cit.*

¹⁴ Kozo Hiramatsu, Koichi Takagi, Takeo Yamamoto & Jun Ikeno, “The effect of sound duration on annoyance,” *Journal of Sound and Vibration* 59(4), 1978, p. 511-520; E. A. BJORK, “Effects of Inter-Stimulus Interval and Duration of Sound Elements on Annoyance,”

ACUSTICA - acta acustica 88, 2002, p. 104-109.

¹⁵ Antonio Camurri, Emanuele Seminerio, Wanda Morganti et al., “Development and validation of an art-inspired multimodal interactive technology system for a multi-component intervention for older people: a pilot study,” *Frontiers in Computer Science* 5, 2024, p. 1290589.

¹⁶ Clara Suied et al., “Evaluating Warning Sound Urgency With Reaction Times,” *Journal of Experimental Psychology Applied* 14(3), 2008, p. 201-212.

¹⁷ Bruno H. Repp, “Sensorimotor synchronization: A review of the tapping literature,” *Psychonomic Bulletin & Review* 12(6), 2005, p. 969-992.

¹⁸ Daniel J. Cameron & Jessica Grahn, “Perception of Rhythm,” in *The Cambridge Companion to Rhythm*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 20-38.

¹⁹ Paul Fraisse, “Perception and Estimation of Time,” *Annual Review of Psychology* 35, 1983, p. 1-36.

²⁰ Stephen McAdams, “Psychological constraints on form-bearing dimensions in music,” *Contemporary Music Review* 4, 1989, p. 181-198.

²¹ Dick Botteldooren & Bert De Coensel, “Informational masking and attention focussing on environmental sound,” *NAG/DAGA Proceedings*, 2009, p. 399-402.

²² Antonio Camurri, Emanuele Seminerio, Wanda

Morganti et al, “Development and validation of an art-inspired multimodal interactive technology system for a multi-component intervention for older people: a pilot study,” *op. cit.*

²³ Kenneth Ooi, Zhen-Ting Ong, Karn N. Watcharasupat et al., “ARAUS: A Large-Scale Dataset and Baseline Models of Affective Responses to Augmented Urban Soundscapes,” *IEEE Transactions on Affective Computing* 15(01), 2024, p. 105-120.

²⁴ <https://urban-soundscapes.org>

²⁵ Tomasz Kaczmarek & Anna Preis, “Annoyance of Time-Varying Road-Traffic Noise,” *Archives of Acoustics* 35(3), 2010.

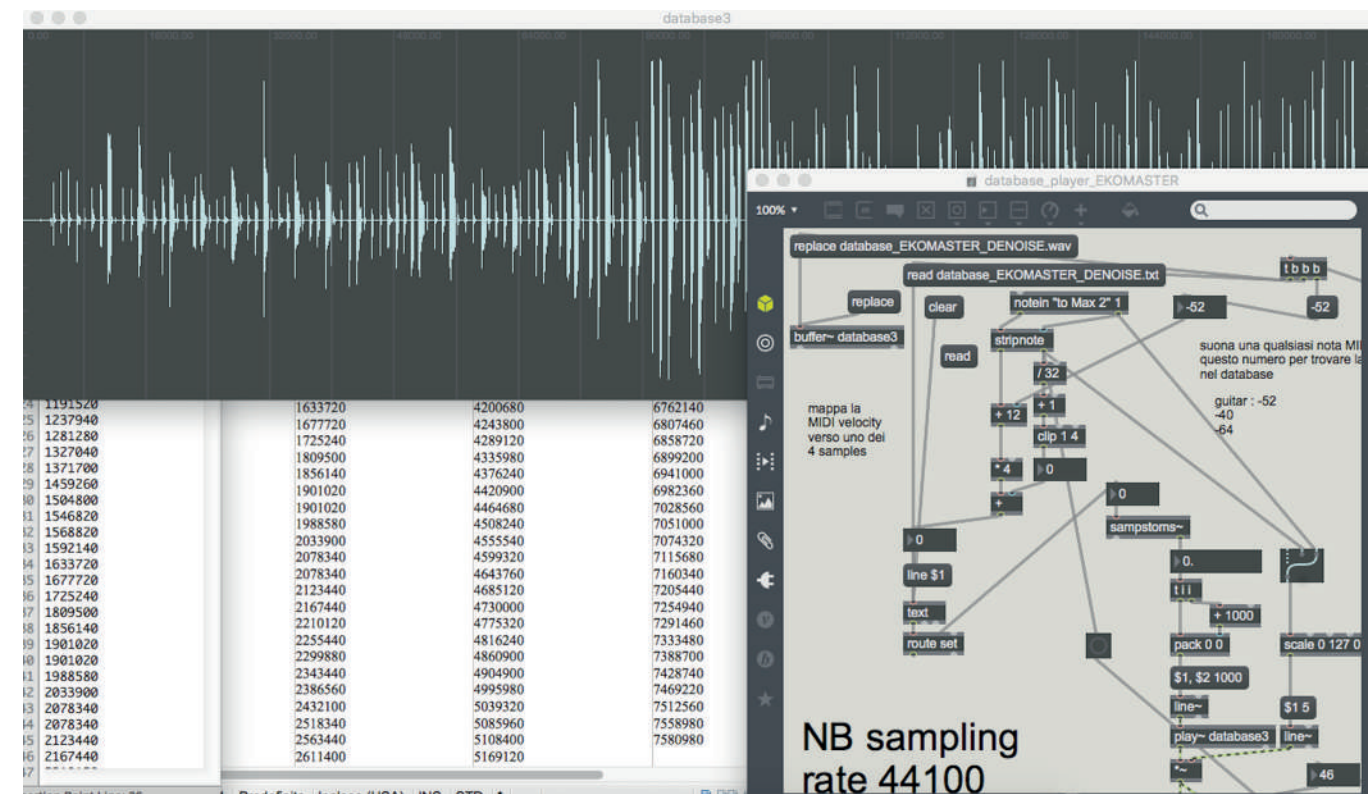
²⁶ <https://cycling74.com/>

²⁷ <https://github.com/SkAT-VG/SDT>

²⁸ <https://entiment.dibris.unige.it>

²⁹ <https://resilience.eu>

³⁰ Anders Friberg and Johan Sundberg, “Does music performance allude to locomotion? A model of final ritardandi derived from measurements of stopping runners”, *J. Acoust. Soc. Am.* 105, p.1469-1484, 1999.



MaxMSP

Si je ne dessine plus mes images : réflexion sur les usages de l'IA dans les domaines graphiques et esthétiques

Laurent Bonnotte

Si je ne dessine plus mes images. Si ce n'est plus ma main qui trace, mais une machine à laquelle je dicte quelques mots, ou par la suite des phrases plus structurées, en quoi l'image produite correspondrait-elle à mes pensées ? Si la machine fouille promptement dans les données mondiales d'images catégorisées pour les recombinaison afin d'en générer de nouvelles, il ne reste plus qu'à féliciter les concepteurs du programme et déléguer le travail qui aurait été auparavant celui du graphiste, du plasticien et autres professionnels de l'image. Voici de manière à peine ironique ce que peut laisser présager l'usage des IA génératives actuelles, pour peu que l'on ne s'intéresse pas à l'acte de dessiner et que l'on ne s'intéresse qu'à la production massive d'images, animées ou non. Même si je m'en tiendrai au dessin, on peut se questionner aussi sur l'acte de photographier et de filmer dans ce cadre de réflexion.

Le promptisme, accessible en ligne depuis peu, et les systèmes récursifs par algorithmes transformateurs, provoquent à leur manière un bouleversement sociétal disruptif qu'il n'est pas simple d'analyser dans la mesure où la transformation s'opère à de multiples niveaux, selon des angles et des vitesses variables, tant sur les plans économiques, politiques, artistiques, idéologiques, ontologiques, scientifiques, éthiques, juridiques et autres. Nous ne tenterons pas ici d'en analyser, et encore moins d'en résumer les effets, et nous nous focaliserons une nouvelle fois sur le rapport à l'image et à l'acte de dessiner en environnement numérique, afin de boucler une série de textes et de dessins commencés en 2018. Même si au cours du colloque organisé à l'époque à Mines Telecom par Armen Khatchatourov, Olaf Avenati, Pierre-Antoine Chardel, et Isabelle Queval, j'avais abordé à un moment la question de l'IA (comme terme usuel) je ne l'ai pas développé à travers mes textes. Avec l'avènement des systèmes d'apprentissage génératifs, une occasion est donnée de cheminer encore sur le sujet. Et même si je vais surtout aborder le promptisme, nous pourrions aussi jeter un rapide coup d'œil à d'autres dispositifs expérimentés avec des IA d'un autre type, pouvant aussi inclure de la robotique. D'une certaine

manière, ce texte rejoint sous l'angle du graphisme les réflexions menées par Thierry Vila autour de l'écriture lors du colloque¹.

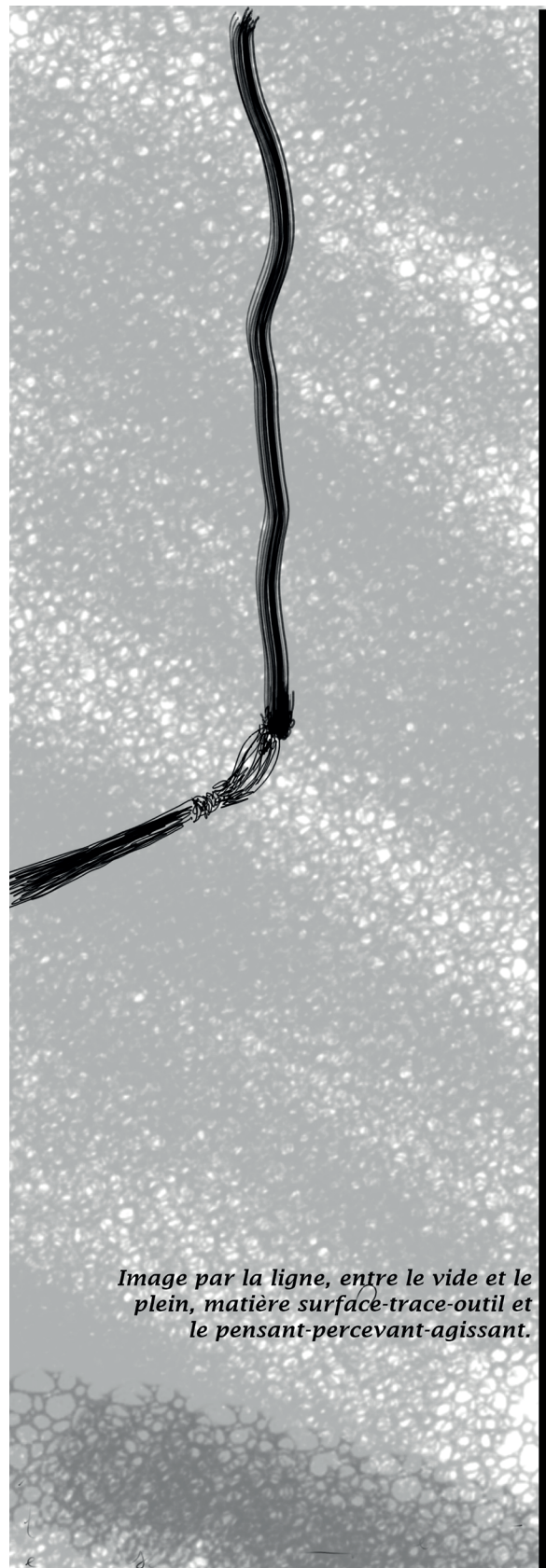
La question de l'IA dans la création artistique et dans toute forme de production visuelle, y compris le documentaire, est abordée depuis plusieurs années par des artistes et chercheurs, à l'instar de Grégory Chatonsky² ou de Hito Steyerl³, pour ne citer qu'eux. Si le but de l'artiste, de l'illustrateur, du designer, du publicitaire est avant tout de formaliser une image, alors, au même titre que des logiciels de retouche (qui vont incorporer de plus en plus les systèmes génératifs récursifs), les IA en ligne peuvent tout autant être considérées comme des outils particuliers offrant de nouvelles perspectives dans ces domaines. Il s'agit de choisir et agencer les mots qui vont permettre de puiser parmi des millions et millions d'images associées aux termes, puis recomposer et, finalement, générer d'autres images. On peut moduler, repréciser jusqu'à obtenir quelque chose qui nous convienne, nous plaise, nous intrigue, et continuer ainsi dans une forme d'interaction somme toute nouvelle et valable comme forme de création visuelle. Et rien n'empêche de partir d'un dessin ou d'une photo faite par soi-même. Sur les

réseaux sociaux, des personnes opposent l'humain à ces procédés en argumentant que les IA ne font que « générer », alors que l'humain « crée ». C'est une pirouette peu convaincante dans la mesure où ces deux termes ont une étymologie très similaire⁴. On se retrouve de nouveau dans un débat un peu biaisé, humain *versus* machine. On s'embourbe alors toujours dans des dualismes très orientés par la vision dominante de la performance et de la tâche à accomplir. En fonction de l'usage professionnel de l'image, tout cela sera certainement à interroger différemment, car l'enjeu pour les publicitaires n'est vraisemblablement pas le même que pour des artistes. Et dans cette catégorie « artiste », des nuances sont certainement à apporter selon que l'on soit réalisateur de film, plasticien, dessinateur de BD ou autre.

Néanmoins, c'est sur un tout autre point que je souhaite m'étendre. Sauf si j'utilise le prompt en partant d'un dessin, d'une photo, d'une peinture personnelle que je mets en ligne et que j'invoque par un lien web inclus parmi les autres mots, la forme graphique générée n'aura pas grand-chose à voir avec mon individualité, là où s'implique ma corporéité. Les lignes graphiques, dans le dessin ou la peinture, sont des traces de nos gestes qui sillonnent dans nos pensées, notre regard et la matière avec laquelle nous sommes en contact au moment de l'acte. Je résume ici ce que j'avais développé dans de précédents articles pour *LINKs* et pour le livre *Corps connectés, figures, fragments, discours* (2022), où les dispositifs numériques changent certains paradigmes sensorimoteurs et cognitifs, mais où l'on peut toujours et encore tracer sur une surface lumineuse à travers nos gestes.

Dans le cas du promptisme, il y a donc un clivage entre l'acte de dessiner et la formalisation des images, à une époque où celles-ci sont omniprésentes comme jamais elles ne le furent auparavant. Ce clivage était déjà évoqué en 1964 dans la conclusion du tome deux de *Le geste et la parole* d'André Leroi-Gourhan. Il parlait du côté « inséparable de l'activité motrice (dont la main est l'agent le plus parfait) et de l'activité verbale⁵ » pour, un peu plus loin,

s'interroger avec une certaine inquiétude sur « la perte de l'activité manuelle et la réduction de l'aventure physique en aventure passive⁶ » avec les évolutions électroniques et numériques à venir, dans la mesure où l'équilibre humain relève d'un équilibre physico-psychique. Or, l'IA générative nous ramène à un déséquilibre potentiellement conséquent, où seule l'activité mentale serait importante (décider et conscientiser des images et des mots associés) et où la machine remplacerait de manière idéale et immédiate ce que la main et l'œil – mais en fait tout le corps – ne produisent que lentement chez les initiés aux arts plastiques, sans parler, bien sûr, de la grande majorité des gens qui se sont arrêtés de dessiner depuis l'école. Je ne peux que rejoindre les préoccupations de Leroi-Gourhan, même si on peut trouver un intérêt et une curiosité propre à de telles technologies. Ce qui est gênant, c'est de voir que certains veulent remplacer par la machine ce qu'ils considèrent comme imparfait chez l'humain, tenant d'une posture ontologique dualiste de la séparation d'un corps imparfait et d'un esprit qui n'attendrait plus qu'à être libéré de cette carcasse charnelle. Ces discours se retrouvent très souvent sur la toile et dans les hautes sphères de la High-tech. Les notions de performance et de tâche sont bien plus rarement interrogées ou remises en question. Il n'y a pas une semaine qui se passe sans qu'un article remette sur le tapis cette IA qui va faire mieux que nous pour telle ou telle tâche professionnelle⁷. Pour rester au cœur de notre sujet avant même d'aborder le rapport au numérique dans le graphisme, je me permets une bifurcation un peu brute : d'où vient cette idée un peu étrange qu'il faut savoir dessiner pour dessiner ? Est-ce que les enfants se posent ce genre de questions les premières années où ils peuvent tracer des choses sur d'autres choses ? Est-ce que ce n'est pas d'ailleurs comme cela qu'ils apprennent à dessiner de mieux en mieux, mais aussi et surtout à se représenter les choses dans leur tête en même temps que sur les surfaces⁸ ? Autre point sur la confusion entre performance technique et esthétique : personnellement, je peux autant apprécier la toile d'un peintre de la Renaissance, une peinture rupestre ou un dessin



*Image par saturation de la pensée
dans une nébuleuse
d'images médiées*

*Image par la ligne, entre le vide et le
plein, matière surface-trace-outil et
le pensant-percevant-agissant.*



fait par un enfant lors d'une séance de psychomotricité. Dans chaque cas, je dirais que je reconfigure mentalement les critères esthétiques qui me permettent d'apprécier pleinement ce qui s'offre à ma vue. La prouesse technique n'est qu'un aspect de ces considérations, non pas l'unique. Continuons de cheminer.

Mes quelques expérimentations en prompt m'ont aussi amené vers de nouvelles configurations mentales. De manière claire et immédiate, j'ai constaté qu'elles ne reflétaient plus du tout une partie de moi, mes pensées et technicités graphiques, ainsi que leurs charges tout autant émotionnelles et réflexives, comme c'est le cas lorsque je dessine. L'intérêt du prompt résidait uniquement dans le reflet d'un système. Je n'entends pas là uniquement le fonctionnement complexe de l'IA, dont je ne peux qu'entrevoir certains processus, mais bel et bien de tout le système économique, médiatique, technologique, politique... qui imprègne les images générées. En cela, ce fonctionnement par apprentissage profond discursif me paraît révélateur de moult choses qu'il me faudrait bien plus creuser, dont notamment les représentations dominantes nord-américaines puisées par la machine algorithmique (même s'il est possible de s'extirper de ces clichés). L'un des biais aussi souvent utilisé en promptisme est de demander à la machine de produire une image à la façon de tel ou tel peintre, comme j'ai pu le faire pour les personnages composant l'image de l'édito des deux précédents numéros de *LINKs* (7-8). Il s'agissait d'ailleurs de refléter le climat médiatico-politique international ambiant, et non ma vision personnelle de celui-ci. Même si c'est moi qui ai fait les choix des termes, ma posture n'était pas vraiment comparable à celle que j'ai d'habitude lorsque j'utilise des outils pour dessiner, autrement dit sur la manière dont mes mains et mon regard peuvent se servir de ceux-ci. Le promptisme induit un tout autre processus qui est langagier, très cadré par les possibilités de reconnaissance et d'identification. Un langage stéréotypé, où aucune bifurcation émotionnelle, aucune fantaisie de style ne doit paraître. Par exemple, si je reprends le prompt de l'édito précédent, j'en suis venu à

taper la ligne : « Brueghel characters – red sky – cameras- tv – weapons. » Les images produites étaient intéressantes, mais mon action était réduite à énoncer des mots simples et compréhensibles pour les algorithmes. Si d'un point de vue langagier j'avais voulu apporter une touche plus personnelle et dire : « Le ciel d'un rouge annonciateur d'une future danse macabre comme jadis l'avait peint Brueghel, dans le collimateur des caméras et chaînes de télé du monde, laisse poindre les possibles guerres futures », et pourquoi pas y ajouter des onomatopées, le résultat aurait été bien éloigné de ce qui était envisagé. Rien n'empêche que l'association prochaine de fonctions de vectorisation sémantique et syntaxique poussées comme avec chatGPT et autres systèmes discursifs transformés puisse permettre des prompts plus sophistiqués et personnalisés pour générer par la suite des images. Mais ces dispositifs ont un cadre strict à intégrer pour pouvoir interagir. Et surtout, il est des aspects que l'on ne peut aborder, à moins de bien maîtriser et contourner les filtres algorithmiques. Les termes à caractère sexuel sont par exemple proscrits. Sans développer plus longuement tous ces aspects, on perçoit bien ce que nous renvoie la machine et la société dans laquelle elle est conçue.

Dans un sens, le promptisme n'empêche pas l'acte de dessiner en amont ou en aval. Je peux intégrer un dessin, via un lien web dans le prompt, ou encore m'inspirer des résultats du prompt pour ensuite faire mon propre dessin. En cela, ces dispositifs peuvent bel et bien être considérés comme des outils supplémentaires et spécifiques dans la création plastique et les arts visuels en général. Le phénomène de société tend cependant à montrer que des gens vont vouloir remplacer plutôt qu'ajouter, et ceci le plus souvent pour des raisons mercantiles et productives.

Revenons à l'inquiétude de Leroi-Gourhan. Je la partage notamment à travers mon approche de psychomotricien. Ce métier trouve une partie de son origine dans la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, et par certains côtés se démarque des dichotomies cartésiennes, alors

que des courants de pensée tels que le transhumanisme envisage l'esprit comme seule chose noble chez l'humain. Ainsi les transhumanistes pensent-ils un jour déplacer cet esprit dans les circuits imprimés et nanotechnologies. Pourtant, il est bien plus probable que l'humanité tienne à un équilibre physico-psychique dont nous n'avons encore absolument pas cerné les dynamiques et les liens, malgré les progrès technoscientifiques actuels. Il n'y a qu'à voir les questionnements et les raisonnements le plus souvent réductionnistes que l'on retrouve ne serait-ce que sur le thème du développement de l'enfant et des écrans interactifs. Même si globalement l'attention est portée sur des problèmes liés aux pratiques sociétales, familiales et individuelles avec les écrans, les recherches sont loin de faire consensus, dans la mesure où nombre de personnes restent rivées à un point de vue plus ou moins élargi, dans une déferlante d'archétypes sociétaux, langagiers et autres qui ne rendent pas la tâche facile, ajouté au fait que sous le terme « écran » les angles d'approches s'avèrent multiples et complexes.

En ce qui concerne l'intérêt de maintenir l'acte sensorimoteur au centre de la création d'images avec des technologies simulant par apprentissage profond des fonctionnements cognitifs humains, je ne reviens que brièvement sur ce qu'apporte le geste et son élaboration dans cet équilibre physique et psychique. On peut s'appuyer pour cela sur les recherches menées dans le sillage de Merleau-Ponty, de James J. Gibson, de Francisco Varela, d'André Bullinger, et de tant d'autres connus ou moins connus. Avant même de s'intéresser au processus d'imagination dans toute sa richesse et sa diversité, il y a tout d'abord notre capacité à virtualiser l'acte au préalable de son exécution. Le développement de l'enfant depuis la naissance passe progressivement par des stades bien connus pour que sa motricité et sa psyché s'organisent, se conscientisent, s'automatisent sur certaines tâches peu à peu maîtrisées et puissent s'adapter dans de nouvelles situations. Les capacités à dessiner et puis à écrire sont apparues progressivement dans la préhistoire de l'humanité. Ce sont des capacités qui se sont ajoutées, stratifiées dans notre

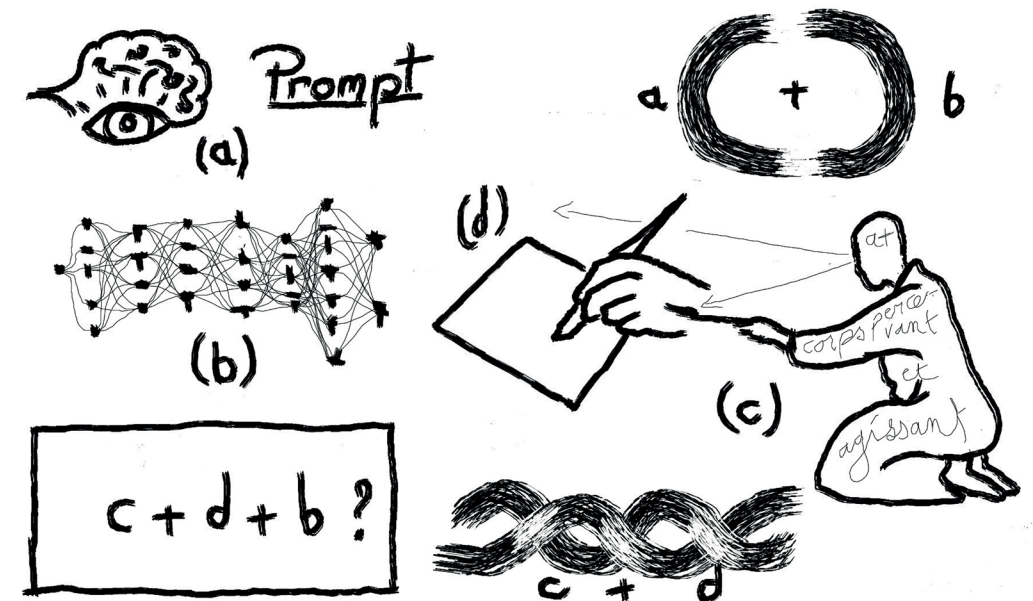
manière de vivre et les moyens techniques ne se sont donc pas totalement substitués les uns aux autres. Est-ce qu'à partir du moment où la technologie a la capacité de générer des images, elle doit éliminer l'acte sensorimoteur qui nous permet de créer une image ? Rien de moins sûr, et peut-être rien de plus risqué notamment pour nos capacités imaginatives et réflexives, tout comme pour nos coordinations. Si je veux représenter quelque chose (une figure, un concept ou autre), je vais virtualiser à partir de mes possibilités à percevoir et agir. Au fur et à mesure de l'action, l'image mentale va se modifier en toute réciprocité dans un équilibre dynamique complexe et fragile. Si l'image mentale n'est que confrontée au process algorithmique, nos pensées s'engluent dans un circuit fermé de ce qui est uniquement mémorisé, si étendu soit-il. Seul l'acte psychocorporel peut éviter cela parce qu'il relève d'une dynamique propre au vivant. C'est certainement cette condition qui peut rendre intéressant l'usage de l'IA et non pas un remplacement total de l'acte sensorimoteur. Si je délègue à des machines le fait de représenter, de raconter, alors du point de vue de l'imaginaire et de la réflexion, j'appauvris drastiquement mes pensées pour ne devenir que simple consommateur/producteur d'images. Et je ne parle même pas ici du plaisir à dessiner, à raconter, qui serait mis de côté, avec l'idée que seule compte la production d'images correspondant à des idées, sans penser que l'acte et l'idée s'intriquent et se modifient sans cesse. Bien sûr, nous n'en sommes pas à de telles extrémités et bien des gens continuent et continueront de dessiner, d'écrire à la main, de narrer oralement des histoires de leur cru. Il est cependant nécessaire d'amener toujours et encore des argumentations face à des visions technophiles désincarnées et issues de certaines idéologies, notamment là où le spectaculaire écrase trop souvent le sensible.

On trouve d'ailleurs des expérimentations dans le sens d'une collaboration d'actions humain-IA qui ne réduisent pas nos capacités à des concepts étriqués. Des applications permettent déjà des hybridations étroites entre le geste graphique et l'IA plus ou moins générative⁹. Autre cas

de figure, avec l'artiste chercheuse Sougwen Chung qui nous offre un type d'approche très intéressant, où l'acte de peindre se situe entre l'action de robots et sa propre gestuelle picturale, inspirée notamment à certains moments par la philosophie de la relation d'Édouard Glissant¹⁰. Elle donne ainsi à voir des œuvres sympoïétiques¹¹ entre l'humain, le végétal, le minéral et la technologie, qui se démarquent des clichés cyberpunks et autres, certes très intéressants dans les années 80, mais devenus assez stéréotypés.

Rien n'empêche aussi d'envisager prochainement une association IA et VR dans laquelle le geste graphique aurait toute sa place, tant qu'il ne se retrouve pas prisonnier d'un système qui, pour les raisons évoquées précédemment, verrouillerait la dynamique de cet équilibre physique-psychique.

Transduction et sublimation des ondes EEG, ou de nos gestes, de nos paroles avec des systèmes informatiques d'apprentissage et de simulation ; les pistes sont ouvertes depuis quelques temps et vont changer vraisemblablement plein de choses dans nos vieux concepts et nos manières de travailler et de créer. Est-ce pour autant que la majorité d'entre nous doit se tourner du côté de l'IA où la spéculation financière et idéologique est la plus conquérante ? La question est ouverte.



¹ Thierry Vila, « Le bio-graphe et l'auto-graphe », in Armen Khatchatourov, Olaf Avenati, Pierre-Antoine Chardel et Isabelle Queval eds, *Corps connectés, figures, fragments, discours*, Paris, Presses des Mines, 2022.

² Voir notamment son site : <https://chatonsky.net/category/talks/>

³ Dans des articles, des interviews et colloques mais aussi des installations telles que *SocialSim* (2021)

⁴ Créer vient du latin *creare* : « engendrer, produire », et générer vient du latin *genero / generedes aplpare* : « engendrer ».

⁵ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la paroles, tome 2, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 260.

⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁷ C'est à peine si on questionne ces aspects au niveau de l'impact écologique, l'exploitation des sols et des personnes qui vont extraire les minerais, ou encore des microtravailleurs du clic, tout aussi exploités. On peut notamment se référer aux travaux d'Antonio Casilli sur le sujet : <https://www.casilli.fr/publications-2/>

⁸ Au moment où je rédige cet article, je tombe notamment sur un article de l'université de Genève concernant des scientifiques qui étudient l'amélioration de la résolution de problèmes mathématiques et les stratégies pour les résoudre, en faisant des dessins (cartes mentales et autres) qui tendent à éclairer nos propres représentations mentales. Site : unige.ch/medias2024-2/le-dessin-dun-probleme-mathematique-predit-sa-resolution

⁹ Par exemple actuellement : <https://www.krea.ai/home>

¹⁰ Édouard Glissant, *Philosophie de la relation, poésie en étendue*, Paris, Gallimard, « NRF », 2009.

¹¹ Donna J. Haraway, « Sympoïèse, SF, embrouilles multipécifiques », in Didier Debaise et Isabelle Stengers eds., *Gestes spéculatifs*, Dijon, Presses du Réel, 2015, p. 44.

Formes cinématographiques et structures topologiques II

Louis-José Lestocart

Topologie 1

Ce cadavre *définif* de Diane Selwyn (à la limite seule donnée *réelle* du récit comme on le verra) est le pivot autour duquel s'enroule tout *Mulholland Drive*. Lequel propose d'un côté, une *fiction* (celle de Betty et de Rita), de l'autre une soi-disant *réalité* (celle de Diane et Camilla)³⁵. Dans l'incongruité de sa masse, ce cadavre induit les deux pans d'une histoire ayant chacun leur espace et leur temps. Les fragments et *précipités* dont on parlait plus haut dans la première partie de « Formes cinématographiques et structures topologiques », mènent à cette évidence : l'idée d'un monde paradoxal bâtit, sur l'idée d'une boucle, un espace topologique incurvé, plié sur lui-même comme un ruban de Möbius, structure non-linéaire, non-euclidienne, qui réunit extérieur et intérieur de l'espace du film³⁶. C'est sur les deux côtés de ce ruban à deux dimensions que sont les choses. Mais les deux faces se trouvant en continuité, il n'y en a en fait qu'une, où espace et temps se confondent, où intérieur et extérieur inversent sans cesse leurs positions. Là, sur le ruban, se déploient part claire et part sombre des films de Lynch en une topologie complexe où certains de ces moments/points sont visibles et d'autres *cachés* : dedans/dehors et entre eux deux des *passages*. Si l'idée du cauchemar s'oppose à la réalité, comme sur le ruban il est presque impossible de distinguer l'intérieur de l'extérieur, il devient difficile donc de situer précisément le domaine de l'un et de l'autre. Car en parcourant une face du ruban, on se retrouve subitement de l'autre côté. Il s'agit toujours de la même surface du ruban, sa seule et même face où l'envers est aussi l'endroit. Aussi un des moments/instants sur cette surface, postulé à la fin de *Mulholland Drive*, peut donc (l')être bien au début. L'affaissement dû à la corruption du corps de Diane et surtout son visage déformé, tordu, bicornu, rendu *méconnaissable* (il y réside une forme d'obscénité légiste), évoque presque

cette courbe spéciale du ruban de Möbius. C'est aussi ce visage de la mort, horreur tangible avec relents de frayeur « mortelle » enfantine, celui du monstre qui surgit derrière le mur au bout du travelling sous la forme de la face repoussante d'un être inidentifiable qui paraît d'ailleurs « décomposée ». Par-là Lynch engendre la vraie peur, l'ultime malaise créé par elle : l'impossible à supporter, voire l'impossible à penser. L'évidence. Cet *irreprésentable* est d'ailleurs montré par l'affolement/ébranlement *dédoublé* de Betty et Rita sortant horrifiées du bungalow après leur macabre découverte de Diane³⁷. Plan à la fois saccadé et ralenti, évoquant une sortie de sas de dépressurisation et qui, subrepticement, *unit* les deux histoires (visages se dédoublant) que chacune des deux femmes symbolise. Point de raccordement comme l'est l'apparition des visages angéliques, surexposés de Diane et Camilla (*réalité* de Rita), transfigurées en halos blancs à la fin du film, après le suicide de la vraie Diane. Sous ces images court toujours souterrainement un réseau de significations devant être *reconnues* : vérification de la *réalité*³⁸. Autour d'elles, comme autour de chaque image, jouant en fragments, existe une infinité d'intervalles où peut se glisser le sens, au final se reconstituant dans le cerveau du spectateur, vrai lieu du « raccordement ».

Au fond, la seule réalité autour de la mort de Diane est sans doute les puissances qu'elle déclenche en se tuant. Elle déclenche par son acte toute la fiction hollywoodienne vue comme Mal en univers éclaté. D'où la présence mafieuse des frères Luigi et Vincenzo Castigliane, mystérieux complot, arcanes du pouvoir cinématographique, tueurs, vamps, flics de base, entrecoupée des scènes d'une Red Room – figure auto-référentielle dans l'œuvre de Lynch, généralement lieu d'un principe opératoire (métaphore du travail du réalisateur et peut-être aussi plus généralement du cerveau). Red Room qui est, ici revisitée (jusque dans sa couleur : elle

n'est pas rouge) en y faisant vivre un énigmatique Mister Roque qui peut à tout moment « tout arrêter ». Il y a enfin la menace de l'être derrière le mur (comme dans les peurs enfantines) au visage terrifiant. En face ou au-delà, demeure le Théâtre des Illusions rempli de fumée et d'éclairs bleus. Ce vrai monde du procès créateur qu'est le théâtre *Silencio* où le silence imposé à la fin du film est plutôt radical et où, peu avant la fin de la première partie, se produit pour Betty et Rita le début d'une révélation³⁹. Au sein de cet espace infini des illusions dans lequel Rita et Betty (et le spectateur) se débattent, réside un espace vide symbolisé par la boîte bleue, apparue dans le sac de Betty, à laquelle s'adapte la clé découverte dans celui de Rita. Quand après, Rita seule dans la chambre ouvre la boîte avec la clé bleue, on n'y voit qu'un intérieur noir et profond qui, littéralement aspire la fiction qui prévalait jusqu'alors et son personnage, devenu au reste caduc depuis l'épisode du théâtre *Silencio* ; la boîte se fait ainsi boîte de Pandore inversée. La nuit obscure qu'elle contient est la mort et le lieu où elle se passe (ou s'est passée). Une des premières images suivantes sera Diane morte et décomposée sur son lit. Vue de dos exactement comme Betty et Rita ont vu le cadavre la première fois⁴⁰.

Topologie 2

Le cinéaste et artiste contemporain thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, qui s'intéresse aussi à la recherche sur la perception et le cerveau, tisse ce thème du ruban de Möbius de façon plus radicale. *Tropical Malady* (2004) montre bien le repliement topologique d'un monde sur l'autre. Comme si la surface du ruban se traversait elle-même (cross cap ou retournement d'un tore ou encore surface de Boy ou retournement d'une sphère) pour aboutir à l'envers exact du point de départ. On passe sur cette même surface de la réalité aux ères imaginaires ou aux mythes archaïques (mythe du chaman). Le passage d'un monde (idylle amoureuse liant un soldat et un paysan) à l'autre (la survie du soldat dans la jungle) se fait par un simple écran noir d'une durée inusitée, rompant brutalement le récit à un peu plus de la moitié du film, et par l'apparition de

quelques simples intertitres illustrés racontant la légende d'un chaman se muant en bête sauvage. Puis une autre histoire commence.

Un autre film montre une telle rupture brutale dans son cours. La coupure, intervenant peu après le début d'*Edipo re* (*Œdipe roi*, Pier Paolo Pasolini, 1967) jette soudain le spectateur dans l'espace archaïque où se rejoue *in vivo* le mythe grec d'Œdipe (d'après Sophocle) tel quel (parricide et inceste), pour *expliquer* précisément le complexe œdipien à l'œuvre dans le rapport père/enfant lors de la scène inaugurale⁴¹. Dans *Tropical Malady*, la seconde partie décrit aussi un espace mythique, une sorte d'inconscient fondamental hanté par les esprits de la forêt, en particulier par un tigre-chaman. Contre-monde en total hiatus, cette partie reprend néanmoins de manière interne, codée, plus restreinte, l'histoire de la première et formant une « articulation » associative entre les deux, et exprime d'autant mieux le désir (ou l'espace du désir ou encore de la *theôria*, spéculation et donc théorie) entre le soldat et le paysan de la première partie. Dans cette métaphore au sens propre (*metaphorá* signifie « transport »), le soldat se trouve face à un homme nu⁴² qui le défait dans un premier temps, puis la nuit à un tigre (le chaman) qu'il doit combattre. Ce tigre est le fermier de la première partie – mais aussi, en quelque sorte, le soldat. Comme chez Pasolini, le héros rejoue le mythe, l'incarne en quelque sorte⁴³. Filer cette métaphore mythologique pousse le soldat, sorte de *performance*, à marcher à quatre pattes comme le tigre (acte chamanique s'il en est), révélant ainsi l'entité à deux faces que sont le signifiant et le signifié. Si l'on suit Jacques Lacan, dont les recherches sur l'inconscient s'appuient sur la topologie⁴⁴, le fauve est l'*autre* (le paysan), il peut aussi être l'Autre selon une idée lacanienne, soit l'Autre, absolu, radical, *celui qui sait ce qui sera*. Comme on l'a vu pour Lynch, *en parcourant une face du ruban, l'on se retrouve subitement de l'autre côté*, ainsi doivent être perçus, toujours selon Lacan, le signifiant⁴⁵ et le signifié, comme deux côtés en miroir⁴⁶. Le signifié soldat tue le signifiant chaman qui recherche la paix – une fois mort l'« âme » de celui-ci s'en va dans la forêt en buffle transparent – et prend

sa place⁴⁷. Alors les deux histoires de *Tropical Malady* semblent se rassembler dans le même espace qui est peut-être simplement notre cerveau, lieu réel de l'interprétation des images. La liaison amoureuse du début s'est transformée en lutte épique se déroulant en un autre temps, consistant pour l'être humain à devenir encore celui qui sait ou « celui qui se souvient de ses vies antérieures » (celui qui interprète). *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (*Oncle Boonmee : celui qui se souvient de ses vies antérieures*, 2010) où des réminiscences de *Tropical Malady* subsistent, et qui dépeint aussi une sorte d'envers fait de boucles à plusieurs tours, disant l'entrelacement, l'interpénétration de diverses réalités (passé/présent, vivants/morts, dehors/dedans, jour/nuit, rêve/réalité, et encore homme/animal, homme/nature), porte d'ailleurs ce titre.

Resnais et le temps éternel de la création

Alain Resnais a autant ce souci de maniement du temps et de l'espace. Moins remémoration (fût-elle involontaire) que réflexion sur un temps éternel : l'éternel présent d'un dispositif de (re)présentation fictionnelle. Voulant substituer l'ordre artistique à celui du réel, il décrit dans *L'année dernière à Marienbad* (1961) ou *Providence* (1977) et surtout *Je t'aime, je t'aime* (1968) un labyrinthe mental où le film semble être en train de se faire sous nos yeux. Non seulement de se réaliser, mais de se penser en un espace de réflexivité au-delà de toute représentation habituelle. Cet « en dedans » récursif apparaît dans le montage de *Je t'aime, je t'aime*. Car, au lieu d'assister à une succession traditionnelle de scènes, suivant les moments de l'action et du cadre narratif, des micro-événements se mettent en boucle, certains revenant périodiquement, et, ce qui est engendré ainsi, à la limite, on pourrait le nommer : flux. Vies de quelques secondes. Semblant aléatoire, fait de « bribes et de détails », temps morts du quotidien de la vie d'un homme, heurté et répétitif, le film crée un récit éclaté se reconstituant petit à petit dans l'esprit du spectateur, en même temps que dans celui du héros Ridder (rescapé d'un suicide), et instille une idée d'éternité, voire d'Éternel retour. Le temps s'enroule entre deux pôles, le

suicide raté au début (et non vu qu'on verra pourtant ensuite) et l'autre « réussi », réactualisé en quelque sorte, de Ridder dont la mémoire s'active à l'intérieur d'une machine à remonter le temps ayant la forme d'un cerveau qui, bientôt, se détraque. Devant à l'origine revivre une minute, il y a un an, Ridder dérive sans cesse presque irréversiblement vers son passé, comme prisonnier du Temps, et revit les scènes de sa vie coupées, ça et là, par des retours au présent, dans la machine. Mêmes scènes souvent anodines qui reviennent, imperceptiblement « rejouées » de façon différente (comme lorsque, un an auparavant, il fait de la plongée sous-marine et sort de la mer devant sa maîtresse Catrine, morte depuis), rêves parfois qui s'enchevêtrent, un épisode d'abord seulement raconté et plus tard visualisé (du moins son amorce), circonstances réelles et rêveries qui se mêlent un peu comme lors d'essais d'interprétation ; tout ce qui se bouscule en nous avant de parvenir à une certaine lisibilité extrême ou intelligibilité est ainsi renvoyé comme suivant notre investigation. Ainsi certaines scènes esquissées montrées à certains moments trouvent leur prolongement à d'autres. Ce montage contenant en lui-même une multitude d'informations, parfois cachées au sein de strates complexes de mémoire, décrit en même temps sous son aspect plus achronique qu'aléatoire, des opérations qui mettent en évidence, même par procédés rudimentaires, une idée assez proche de certains mécanismes de fonctionnement de l'appareil perceptif. Perception qui se présente tel un foisonnement d'informations pour celui qui regarde et vit les événements de ce monde ; ce qui peut s'apparenter également au procès créatif. Ces précipités d'images et de scènes, telle une bande annonce qui, d'une certaine manière, n'en finit pas de re-commencer, créent une vraie dynamique de représentation restituant l'instabilité ou la métastabilité perceptue, celle-là même qui est apte à recevoir le sens.

³⁵ En fait de cadavre, il ne peut s'agir de la brune Rita, mais bien de la blonde de la première partie Betty, la Diane de la deuxième partie suicidée. Ce qui crée un paradoxe. Les deux femmes se trouvant bien là, à ce moment de l'histoire (première partie), devant le cadavre de l'une d'elles. C'est bien Betty alias Diane que nous retrouvons dans la deuxième partie avant qu'elle ne se tue et qui se réveille alors qu'on la voit peu avant dormir dans la même posture, dans la pénombre, en un endroit qui n'est autre que celui de la découverte macabre : la résidence Sierra Bonita. Juste, alors, commence le « réel »... Voire.

³⁶ Aussi appelé bande de Möbius ou anneau de Möbius du nom du mathématicien et astronome théoricien allemand August F. Möbius (1790-1868). Soit une surface topologique particulière obtenue en cousant bord à bord deux extrémités d'un ruban rectangulaire avec une torsion d'un demi-tour.

³⁷ On peut penser ainsi que l'affolement de l'une des femmes voyant sa « mort en face » est immédiatement transféré sur l'autre. Les deux personnages peuvent être les deux faces d'une seule et même personne, une illusoire Betty/Rita.

³⁸ On trouve dans le film un certain nombre de signes : petite boîte cubique bleue avec serrure triangulaire, clé bleue triangulaire en plastique correspondant à la serrure de la boîte, clé métallique bleue, 50000 dollars (qui sont en fait la liasse donnée au tueur par Diane pour exécuter Camilla), carnet noir, etc. Chacun de ces signes se retrouve dans les deux histoires.

³⁹ L'espace des illusions est déjà présent au tout début du film avec la scène des couples de jeunes gens qui dansent sur fond mauve et dont les corps se mélangent peu à peu à leurs ombres grandissantes, évoquant la Caverne de Platon et légèrement *Vampyr*. Car comme le film de Dreyer, *Mulholland Drive* est un film bardo. Le Bar Do (dans le *Bardo Thödol*, le *Livre des Morts tibétains*) désigne l'état intermédiaire entre mort et renaissance, passage d'un état à un autre état.

⁴⁰ Avant qu'elle ne se réveille dans la même posture, exsangue, épuisée, comme après une *petite mort* (on la verra d'ailleurs se masturber plus loin). Sans doute la vérité va plus profond encore. Quand commence la seconde partie, on voit d'abord Diane de dos en robe noire endormie. Puis quand le cow-boy entre dans le bungalow (« Il est temps de te réveiller, ma belle »), le cadavre en putréfaction toujours de dos. Enfin, on la voit à nouveau dormir, mais en chemise de nuit et pas dans la même lumière. La réalité reste clignotante. Si le point zéro est la mort, on continue sans arrêt à osciller d'un côté, puis de l'autre de cet axe sans pouvoir réellement se stabiliser. Soit

quelques minutes seulement, soit plutôt tout le restant de cette deuxième partie. Thème souvent montré par des lumières clignotantes dans les films de Lynch.

⁴¹ Dans *Cédipe roi*, un père en uniforme militaire (on se situe au début du xx^{ème} siècle) saisit son enfant dans le berceau par les pieds, reproduisant ainsi l'origine du mythe où l'enfant Cédipe (« Cédipe » signifie « pieds enflés » ou encore « pieds percés ») qui, selon la prédiction de l'oracle de Delphes, « tuera son père et épousera sa mère », est abandonné au désert sur le mont Cithéron, accroché à un arbre par ses pieds percés.

⁴² Déjà apparu au début de la première partie.

⁴³ Dans *Tropical Malady* il n'y a pas de retour au monde « réel » du début, même si les détails entre les deux parties semblent coïncider.

⁴⁴ Dans son approche phénoméno-structurale, Lacan montre un intérêt pour les objets topologiques complexes tels les rubans de Möbius ou leurs dérivés (surface du Cross Cap ou mitre ou bonnet, bouteille de Klein, surface de Boy) comme outils de réflexion et de description de sa théorie du sujet et de l'Autre.

⁴⁵ Le signifiant qui représente le sujet et en même temps le fait disparaître est la représentation de choses formant le contenu de l'inconscient, et constituant un réseau de significations (presque) indépendamment de tout signifié.

⁴⁶ Jacques Lacan, « L'identification ». In *Le Séminaire IX*, 1961-1962, Leçons du 28 mars et du 16 mai 1962. Textes inédits en ligne. http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/09-ID/ID28031962.htm ; http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/09-ID/ID16051962.htm

⁴⁷ Comme Jeffrey dans *Blue Velvet* reprend la place de Frank, lequel s'identifie à lui.

Ont contribué à LINKs 9-10

LAURENT BONNOTTE. Psychomotricien, chargé de cours, collabore depuis plusieurs années avec des artistes et chercheurs, sur les impacts et usages des technologies de l'information aussi bien dans le domaine de la santé que dans celui des arts.

ANTONIO CAMURRI. PhD in Computer Engineering, full professor at University of Genoa (DIBRIS, Polytechnic School), where he teaches Human Computer Interaction (MS Computer Engineering; MS Digital Humanities), founder and scientific director of InfoMus-Casa Paganini Research Centre at University of Genoa (www.casapaganini.org). His research combines human-computer interaction and affective computing with artistic and humanistic research.

PIERRE-PAUL CAROTENUTO. Lecteur titulaire de français à l'Université d'Etat de Milan, il y enseigne également la traduction littéraire entre ses deux langues, le français et l'italien. Ses recherches doctorales ont été axées sur certains aspects du sacré chez Pier Paolo Pasolini (« Bestemmia e l'antimedioevo pasoliniano », in *Il Medioevo secondo Pasolini*, Silvia De Laude, Paolo Desogus, et alii (dir.), Engramma 189, mars 2022). Il s'est également intéressé à une anthologie pasolinienne de chants populaires (« "E il popolo canta" : canto popolare e francescanesimo pasoliniano », in G. Polimeni (dir.) «Per una nuova vita del popolo italiano» : *Modelli e forme del Canzoniere italiano di Pier Paolo Pasolini*, Atti del convegno di studi, Centro Apice – Dipartimento di studi letterari, filologici e linguistici, Università degli Studi di Milano, 4 mai 2022, Editore Bibliion) et à l'autotraduction littéraire (*La colline des martyrs*, Borgomanero, Giuliano Ladolfi Editore, collana «Perle poesia», avril 2021).

ANDREA CERA. Italian electroacoustic composer and sound designer. His work is concerned with hybridization of cultural references and low intrusiveness design. He collaborates with Ircam's STMS (Ircam-Cnrs-SU), Renault Design, InfoMus-CasaPaganini (University of Genoa). <https://andreacera.info>

ANDREA CERICA. Né à Venise, il est enseignant, chercheur et poète. Spécialiste de l'Antiquité et de Pasolini, il a reçu de nombreux prix pour sa thèse et pour ses ouvrages qui ouvrent de nouvelles perspectives sur la formation de Pasolini. Il a été invité à Pordenonelegge 2022 pour la publication de « *Un loro Dio* ». *La poesia di Kavafis nel primo romanzo di Pasolini* qui analyse l'influence du poète grec Constantin Cavafy dans le premier roman de Pasolini.

FRANCESCO D'ANTONIO. Maître de conférences, traducteur et chercheur en histoire du théâtre et littérature dramatique italienne à l'université de Strasbourg. Auteur de plusieurs articles publiés dans des revues universitaires françaises et étrangères sur la métathéâtralité, la réception, la réécriture théâtrale et le rapport entre théâtre et migration, il a coorganisé en 2017 une journée d'études sur Pasolini, *D'Ici ou d'ailleurs. Une réflexion sur l'Autre*, et en 2023 un colloque international (*Pier Paolo Pasolini : mémoire(s) en résonances*), dont les actes seront publiés en 2025.

VANESSA DE PIZZOL a publié un essai sur Pasolini et la polémique, remaniement de sa thèse de doctorat. Elle est traductrice de l'italien et du grec moderne.

JEAN DUFLLOT. Journaliste et écrivain. Il a collaboré à diverses revues en France, en Algérie et en Italie. et réalisé des entretiens importants avec Pier Paolo Pasolini, publiés sous le titre *Les dernières paroles d'un impie* (Belfond, 1981).

CHRISTOPHE KIHM. Professeur associé à la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD-Genève / HES-SO).

SOPHIE LARGER. Designer, doctorante SACRe-PSL à l'Ensadlab, elle explore des domaines variés, mêlant recherche, installation artistique et création d'objets, y associant volontiers des interventions participatives. Sa recherche porte sur le design des espaces d'apaisement en milieu psychiatrique. Elle enseigne depuis 2007 à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris (ENSAD). Responsable de la chaire Vulnérabilités et Capabilités associant l'ENSAD de Paris-PSL, l'École normale supérieure de Paris et l'Institut Imagine.

LOUIS-JOSÉ LESTOCART. Critique littéraire, art et cinéma. Essayiste. Prochaine parution : *L'Œuvre infinie de Pier Paolo Pasolini* (Classiques-Garnier, « Recherches cinématographiques », 2025).

JEAN-CLAUDE SERGE LEVY. Professeur émérite à l'université Paris Cité, il a étudié de nombreux systèmes magnétiques ou non, leurs structures, leurs propriétés et leurs dynamiques, avec des résultats originaux sur les quasicristaux, les agrégats, les fractals, en lien avec la biologie et les sciences sociales.

LINDA MAVIAN. Poétesse et écrivaine. Elle collabore régulièrement à des revues culturelles comme *Il Portolano*, *Varia*, *Nexus* ou *Zeta* et participe à des colloques sur l'urbanisme et le paysage (Géronne 2006, Erevan 2008).

CLÉMENT MORIER. Docteur en science politique de l'Université Jean Moulin. Ses recherches utilisent les morphologies de René Thom en sciences humaines. Il travaille actuellement autour des hypothèses de Marcel Gauchet et Claude Lefort sur le fonctionnement du politique, en les confrontant aux structures dynamiques de la théorie des catastrophes de Thom. Il a co-fondé les éditions Baghera où il dirige une collection attachée à la science et la philosophie, dans le domaine de la théorie fondamentale (<http://editionsbaghera.fr/>).

JOSEPH NECHVATAL. American transdisciplinary artist, theoretician/philosopher, art critic, poet, novella writer and audio artist currently living in Paris. His art theory book *Immersion Into Noise* was published by Open Humanities Press at the University of Michigan. His cybersex farce art novella *~~~~~venus©~Ñ~vibrator*, even was recently published by Orbis Tertius Press.

FÉDÉRIC PAPON. Coordinateur pédagogique en charge du cinéma et des arts visuels au Fresnoy - Studio national des arts contemporains (Tourcoing) de 2000 à 2010. Puis de 2010 à 2021 il fut Directeur des études de La Fémis - École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (Paris).

HÉCTOR PARRA est né en 1976 à Barcelone. Compositeur inquiet et explorateur, il a écrit plus d'une centaine d'œuvres commandées par des institutions du monde entier, comme la Philharmonie de Paris, le Konzerthaus de Vienne, le Musée du Louvre, la Biennale de Munich, le Grand Théâtre de Genève ou le Guggenheim de New York. Pensionnaire de la Villa Médicis en 2021-2022, Prix National de Culture de la Catalogne en 2017, il a reçu le Prix de composition Ernst von Siemens en 2011. Il est l'auteur de huit opéras créés en Europe et aux États-Unis. Ses œuvres sont publiées par Durand / Universal Music Publishing Group.

ROBERT PICKERING. Recherches : la poésie française 1850-1950, la littérature de guerre (1870-1945), et la critique génétique ; co-responsable avec Nicole Celeyrette-Pietri des volumes VII-XII de l'édition intégrale des *Cahiers 1894-1914* (Gallimard) ; Editor associé de Paul Valéry, *Cahiers / Notebooks* (Brian Stimpson Editor, Peter Lang).

BRUNO PINCHARD. Philosophe et historien de l'humanisme de la Renaissance. Professeur émérite, il travaille auprès du Centre Jean Pépin, ENS/CNRS/PSL. Il publie une édition commentée des œuvres de Dante en français auprès des éditions Classiques Garnier : *Le Banquet*, 2023, *La Vie neuve*, 2024, *Enfer*, 2026

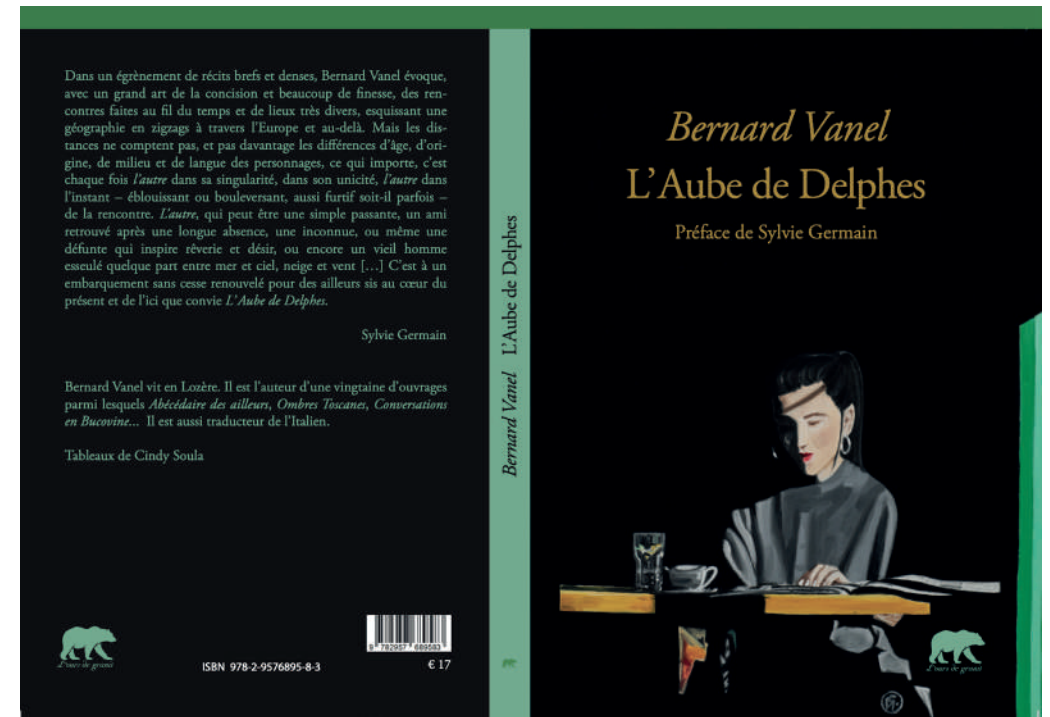
JACOPO RASMI. Maître de conférences en arts visuels et études italiennes à l'Université Jean Monnet (Saint-Étienne). Depuis son doctorat, ses recherches portent sur la création documentaire (au cinéma, en particulier), les théories des médias et les problèmes écologiques. Il a écrit en compagnie d'Yves Citton *Généralisations Collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrement* (Seuil, 2020) et en solitaire *Le hors-champ est dedans ! Michelangelo Frammartino, écologie et cinéma* (PUS, 2021). Il se nourrit de l'intelligence collective des rédactions de *Multitudes* et *La revue Documentaires*.

BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ. Professeur émérite de Littératures générales et comparées à l'Institut Catholique de Toulouse. Elle est titulaire de la Chaire Francophonies et Migrations et dirige la collection « Humanités » des PU de l'ICT. Elle a consacré depuis sa thèse (« Le mythe du merveilleux barbare : aspects mythocritiques de Pasolini à Louguine », Paris IV) plusieurs articles à Pasolini. Ses principaux champs de recherche portent sur les mythes et contes méditerranéens, les littératures francophones du Sud, la littérature et le cinéma, la littérature et les arts, et J-M. Le Clézio.

CLÉMENT SCHNEIDER est cinéaste et chercheur, formé à La Fémis. Il a produit et réalisé des films de genre, de formats, et d'économies de production variés, parmi lesquels *Île-Errance* (2017), *Un violent désir de bonheur* (2018), ou encore *La fin de l'Âge de Fer* (2024). Il est également titulaire d'un doctorat de recherche-crédation consacré aux rapports entre cinéma et utopie.

RAPHAËL SZÖLLÖSY. Maître de conférences en Histoire et esthétique du cinéma à l'Université de Strasbourg. De Pier Paolo Pasolini à Tariq Tegua, il explore l'œuvre de plusieurs cinéastes issus de multiples contextes géographiques et sociaux, à partir d'une méthodologie d'analyse travaillée depuis la philosophie politique d'Ernst Bloch et de Cornelius Castoriadis. Récemment, il se consacre à la figure de Paul Robeson et s'inscrit dans l'ambition de mêler pratique musicale et études de l'imaginaire phonographique des films.

BERNARD VANEL vit en Lozère. Il est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages parmi lesquels *Abécédaire des ailleurs*, *Ombres Toscanes*, *Conversations en Bucovine...* Il est aussi traducteur de l'Italien. Son dernier livre est *L'Aube de Delphes* (L'ours de granit, 2024).



Special thanks to : Andrea et Andrea, Bernard, Clément S., Frédéric, Patrick, Vanessa.

Fabrication, mise en page sur InDesign : Johanna Blayac & Louis-José Lestocart ; relectures et corrections : Johanna Blayac, Christophe Kihm & Louis-José Lestocart.

Site internet : LINKs-series.com. (Patrick Bazin, Jacques Urbanska)



Johanna Blayac, *Splash*, photo déambulatoire, Paris, rue Vivienne, printemps 2024.