

GRAND ÉCRAN

Pier Paolo Pasolini ou les durs chemins de l'hérésie

2. Le cinéaste et la quête du sacré

S'il fut un «homme contre» et un hérétique, Pasolini ne croyait pas à la révolution. Pour lui, elle pouvait être au mieux un sentiment. Au pire, un miroir aux alouettes voilant une douloureuse impuissance («Porcherie», 1969). L'enjeu fondamental de toute révolution a toujours été le remplacement d'une ancienne orthodoxie par une nouvelle. Sans flirter avec ce genre d'idées anachroniques dans la situation actuelle du monde occidental, il préférait rester à l'écart du troupeau. «Je suis absolument étranger au moment actuel de la culture», se plaisait-il à répéter. Le poète corsaire avait donc définitivement perdu toute foi dans le progrès et la dialectique de l'histoire.



Ennio Garofalo dans «Mamma Roma» (1962). Un «ragazzo di vita» qui sera crucifié dans une société qui n'accepte pas sa révolte contre la misère.

Il ne faudrait cependant pas voir en lui un artiste enfermé dans sa tour d'ivoire. Toujours sur la brèche, il a constamment veillé à assumer ses responsabilités d'intellectuel. Il n'a jamais hésité à s'engager dans des combats quotidiens où l'action primait sur la réflexion. Bref, il était en marge, mais pas au-dessus de la mêlée. Sans cesse à l'écoute du monde moderne, réagissant à l'événement par des articles incendiaires, il n'a jamais accepté de dissocier son œuvre de la vie culturelle et politique italienne. En fait, il entraînait tout à fait dans la peau du «poète civil» défini par Moravia. Un créateur qui joint l'expression de sa subjectivité et la volonté d'intervenir sur la réalité.

Une force du passé

La vision du monde pasolinienne est double, déchirée. A l'univers de Jason, placé sous le signe du principe de réalité, de la raison et de la logique historique, s'oppose le monde de Médée. Un pôle régi par le rêve, l'imaginaire et l'utopie. Pasolini est un grand nostalgique tenaillé par une soif inextinguible d'éternité. Il le confesse à travers Orson Welles qui tient le rôle du metteur en scène d'une parodie grinçante de la Passion du Christ dans «La ricotta» (1963): «Je suis une force du passé». A l'instar du héros de «Oedipe roi» (1967), il se lance dans la quête de la connaissance première. Il veut rejoindre le berceau de la culture.

Son voyage, fertilisé par la lave de l'extase et de la terreur, l'entraîne dans une exploration passionnante de l'inconscient collectif, riche en mythes et archétypes. Il pénètre dans les zones intérieures secrètes et mystérieuses, du cosmos et de l'âme humaine. Son désir est de retrouver cette dimension primordiale et irrationnelle qui s'appelle le sacré. On la voit sourdre aussi bien dans le meurtre, le mal et la perversité sexuelle que dans la pureté, le bien et la plénitude existentielle.



Les mille et une nuits (1974). La quête du sacré s'accompagne d'une fascination indicible pour l'Orient.

Le sacré constitue l'ultime réalité de l'homme et du monde, le point de résistance maximale aux agressions profanatrices du pouvoir. Inutile d'ajouter que le cinéma sera l'instrument idéal de cette recherche et de cette «resacralisation» des êtres et des choses. Ce projet permet de mesurer à quel degré Pasolini était lié à son temps. Car la transformation de la sensibilité des années soixante qui se traduit par l'émergence du rock, de la drogue, du psychédélisme, du mouvement hippie et de la «love generation» n'est rien d'autre que l'expression moderne

d'une aspiration spirituelle fondamentale face à l'aliénation de la société matérialiste.

L'«innocence des marginaux»

L'évocation de cette quête du sacré nous permet de mieux saisir la passion de Pasolini pour le «peuple» multiple des marginaux. Pédarastes, souteneurs, prostitué(e)s, mauvais garçons, sous-prolétaires, parias, etc., traversent son œuvre comme des funambules en équilibre instable sur un fil tendu entre la vie et la mort. Tous sont mal intégrés à la cité moderne. Tous ont leurs racines dans une civilisation paysanne antérieure à l'ère industrielle et technologique. Le cordon ombilical, qui les relie à cette culture archaïque, leur confère une aura d'«innocence», de religiosité et de liberté qui nimbe leur existence dégradée, ar-

quée entre la corruption, la cruauté et la soumission à un destin impitoyable. Cette faune «épique», car dépourvue de conscience face à la misère, représente les derniers vestiges d'une culture traditionnelle et populaire en voie de disparition, victime de la société de consommation néo-fasciste et de ses masques inauthentiques. La modernité a brisé la fraternité de ces hommes. Elle les a verrouillés à double tour dans une solitude infinie. Un isolement renforcé encore

par les effluves dépassionnés et léthargiques du quotidien, ainsi que par l'«insignifiance» sociale de leur statut. Incapables de communiquer avec autrui, les personnages pasoliniens souffrent d'un manque d'être, d'une absence au monde, d'un désaccord irréductible avec la nature. La société est perçue comme une puissance hostile et angoissante qu'il faut sans cesse affronter.

C'est pourquoi l'œuvre de l'auteur des «Mille et une nuits» (1974) traduit le rêve nostalgique d'un retour à un état primitif marqué par l'harmonie et l'assouvissement de tous les désirs humains refoulés (cf. la «Trilogie de la vie»).

L'impossible rébellion

Le but des personnages sera donc toujours la réconciliation «impossible» entre le sexe et la loi, l'homme et le cosmos. La réalisation de cet absolu passe par la transgression des interdits. Véritables obsessions de l'univers pasolinien, la sodomie, le cannibalisme, le parricide, la coprophagie et l'inceste représentent les métaphores d'une révolte poussée dans ses derniers retranchements. Mais la rébellion vire toujours à la tragédie. Elle se termine dans le néant. Regardez le Christ (L'Évangile selon saint Matthieu, 1964) qui dénonce l'oppression des pauvres par la caste des riches et qui s'insurge contre les philistins, Ettore (Mamma Roma, 1962) et Accatone (Accatone, 1961) qui refusent de se résigner à la misère. Tous mourront. Oedipe se crèvera les yeux. Mais c'est sans doute «Porcherie» (1969) qui montre le mieux comment une société élimine ceux qui n'obéissent pas et sortent du rang. Comment elle s'en prend à leurs corps, les crucifie, les fait dévorer vifs par des chiens. Voilà pourquoi Pasolini ne pouvait être que mutilé, défiguré, tuméfié. Car il n'avait cessé de vivre et penser par son corps, auquel il cherchait à redonner la primauté dans l'existence.

La magie du désert

De cette quête du sacré découle également l'intérêt du cinéaste pour le passé antique, grec («Notes pour une Orestie africaine», 1970) et chrétien, qui lui permet de plonger dans une «préhistoire» non encore contaminée. Le goût pour les univers hors du temps dicte d'ailleurs également le choix des décors. La fascination qu'il nourrit pour le tiers monde, notamment l'Afrique du Nord et l'Orient, est l'une de ses principales sources d'inspiration. En partant de notations quasi ethnographiques qui ne sont jamais polluées par le pittoresque exotique ou folklorique, il se hisse envoûter par la magie des paysages arides et vides. Le désert, réalité physique la plus brute, laisse affleurer des foyers occultes et ténébreux dans sa lumière violente. Il of-



Silvana Mangano et Terence Stamp dans «Théorème» (1968). Le sexe comme moyen de libération.

fre une invitation fabuleuse non seulement au voyage poétique, mais aussi à la méditation métaphysique. Peu de cinéastes ont su, comme Pasolini, faire jaillir l'authenticité ontologique d'un décor naturel et humain, ainsi que sa puissance d'évocation mythique et universelle.

L'ambivalence du sexe

Le dernier grand catalyseur du sacré chez Pasolini est le sexe. Avec la religion, il constitue la force irrationnelle la plus puissante de l'être humain. Pasolini a questionné, torturé en tous sens la sexualité. Il a tenté d'en parcourir toutes les facettes.

Comme cela éclate dans la trilogie, le sexe est d'abord un extraordinaire moyen de libération. C'est par la relation charnelle, contre nature (sodomie), que l'Ange de «Théorème» (1968) délivre la famille bourgeoise de la croûte aliénante dans laquelle elle croupit.

Dans cette perspective, on ne peut qu'évoquer la sexualité joyeuse, saine, presque vierge, modulée par les caprices des instincts non encore souillés par la

civilisation, qui explose dans les «Mille et une nuits». Une représentation qui contraste avec la vulgarité parfois salace et scabreuse des «Contes de Canterbury» (1972).

On trouve, en revanche, une désacralisation et une réduction de la sexualité à la matière dans l'enfer de «Salo» (1975). Le sexe est devenu ici l'un des instruments les plus pervers du pouvoir qui mène à terme son œuvre de répression, de destruction, d'humiliation et d'asservissement des hommes. Michel EGGER

Prochain article: Une esthétique de la transcendance



Les contes de Canterbury (1972). La célèbre «trilogie de la vie» chante l'ex d'une sexualité saine et sans interdits.