Pour une méthode documentaire. À partir de Pasolini

Jacopo Rasmi

▶ **To cite this version:**

Jacopo Rasmi. Pour une méthode documentaire. À partir de Pasolini. Sciences de l'Homme et Société. 2015. dumas-01198629

HAL Id: dumas-01198629

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01198629

Submitted on 14 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pour une méthode documentaire.

À partir de Pasolini.

Nom: Rasmi
Prenom: Jacopo

Mémoire de master 2 recherche
Spécialité: “Études franco-italiennes”

Sous la co-direction de : Yves Citton (Université Grenoble 3)
et Emanuele Zinato (Università degli studi di Padova)

Année universitaire 2014-2015

J'ai perdu tout de même la gloire que je méprise.
J'ai tout perdu hormis l'amour, l'amour de l'amour,
L'amour des algues, l'amour de la reine des catastrophes. [...]
Maître de tout ce qu'il a perdu et esclave de ce qu'il garde encore.[1]

Quicquid Corporis nostri agendi potentiam auget, vel minuit, juvat, vel coërcet, ejusdem rei idea Mentis nostrae cogitandi potentiam auget, vel diminuit, vel juvat, vel coërcet.[2]

[1] Desnos, 1968 : 133.
[2] Spinoza, 2010 : 160.

Témoin reconnaissant de nombreux maitres silencieux,
Parmi ceux-là:

Luca

Ludovica

Carlo

Yves

Si mon travail a ou aura une valeur pour quelqu'un ou pour quelque chose,
Comme il l'a eu pour moi-même,
C'est d'abord grâce à leur exemple.

Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : RASMI PRENOM : SALMA

DATE : 10-6-2015 SIGNATURE :

Mise à jour mars 2013

Sommaire

INTRODUCTION 7
1. QUELQUES TRAJECTOIRES 8
1.1. Penser l'immanence, avec Agamben (Foucault, Deleuze et quelques autres...) 8
1.2. Habiter la Terre, avec Latour 11
2. POUR UNE METHODE DOCUMENTAIRE 13
2.1. Un contexte: le régime esthétique 13
2.2. Le documentaire en tant que méthode (paradoxale et nihiliste) 16
2.3. De l'auteur documentaire (et de son public) 19
2.4. A propos du document et de ses modes d'emploi (montage, collection, citation...) 21
2.5. Le documentaire en tant qu'expérience, expérimentale 24
2.6. Ce n'est pas une question de genres, c'est une question (de survivance) politique 26
3. PASOLINI, UNE RECHERCHE DOCUMENTAIRE 30
PARTIE 1: DEUX ESSAIS D'IMPUISSANCE 32
PREMIER SEUIL 33
1. Exploration d'une impuissance 33
2. Pasolini sans fiction, ni analyse 34
3. L'empirisme: res sunt nomina 38
CHAPITRE 1 – RAPPORT D'UNE EXPLORATION TERRITORIALE *(Ragazzi di vita)* 44
Note introductive 45
1. Field work: une œuvre déambulatoire *45*
2. L'espace comme geste: une carte du désir 48
3. Le temps sans Histoire: autour de l'absence du plot 50
4. Une vocation cinématographique (néoréaliste). 53
5. Des hommes-sans-contenu: sur les personnages impossibles 55
Note conclusive: portrait de *Ragazzi di vita* en *Sacro G.R.A.* 60
CHAPITRE 2 – UN DISPOSITIF A PERFORMANCE (TESTAMENTAIRE) *(Petrolio)* 65
Note introductive 66
1. Ceci n'est pas un roman 67
2. Paresse ou décroissance d'un auteur 69
3. Pour une littérature impure *73*
4. Montrer le travail / partager le travail 77
5. Portrait de *Petrolio* à la manière de Giuseppe Penone (première digression) 82
6. Deuxième digression: une mise-en-abyme de l'ouvrage désœuvré 85
7. Un appareil performatif 89
8. Fracturer la totalité: le devenir survivant d'une pose 93
9. Un exercice d'interruption 97
Note conclusive: la fonction testamentaire entre document et geste 100
PARTIE 2: VERS UN CINEMA DOCUMENTAIRE 105
DEUXIEME SEUIL 106
1. Pourquoi le cinéma? (I) 106

2. Pourquoi le cinéma? (II) ... 108
3. Pour quel cinéma? ... 110
CHAPITRE 3 – REPERAGES DE CHASSE *(Sopralluoghi in Palestina)* ... 115
Note introductive ... 116
1. La forme projet: la fiction en tant que prétexte (documentaire) ... 117
2. L'objet antérieur: contre la dette ... 120
3. La chasse spirituelle ... 125
4. Histoire d'un échec: contre l'austérité ... 129
5. Evoquer l'histoire: documents et fantômes ... 133
6. Sur la voix (documentaire) ... 135
7. Pour la pauvreté ... 139
Note conclusive: montrer la Terre ... 142
CHAPITRE 4 – DOCUMENTER LE SACRÉ *(Il vangelo secondo Matteo)* ... 151
Note introductive ... 152
1. Méthode ... 152
1.1. Un scenario inexistant (ou bien antérieur) ... 152
1.2. Vérité contre véracité ... 155
1. 3. Des techniques documentaires: casting, décor, tournage... ... 157
1.4. *Il vangelo secondo Matteo* à la manière de Straub-Huillet ... 169
2. Théologie ... 173
2.1. L'envers du sacré ... 173
2.2. Aucun documentaire sans *Mimesis* ... 176
2.3. L'éthique créaturale (du documentaire) ... 179
2.4. Sans oublier Longhi ... 181
Note conclusive: sacré évangile du bios ... 184
CONCLUSION ... 187
1. Une tradition (ou bien un héritage) ... 188
2. Quelques auteurs en archipel ... 189
3. ...vers un cinéma documentaire ... 190
4. Le quattro volte: un exemple ... 193
BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE ... 200
ABSTRACT ... 211

Introduction.

Notes pour une théorie du documentaire.

Nous n'appartenons à personne
Sinon au point d'or de cette lampe inconnu de nous,
Inaccessible à nous qui tient éveillés le courage et le silence.[3]

[3] Tous les vers qui ouvrent les sections de cette recherche sont tirés de Char, 1983. Ils seront, tel est notre souhait, un seuil d'interruption et ouverture poétique du discours argumentatif mené à l'intérieur du texte.

1. Trajectoires préliminaires...

Si la question d'une théorie du documentaire nous semble importante, c'est d'abord parce qu'elle pourrait convenir (sur un niveau esthétique) à certaines questions que l'ordre intellectuel et éthique de l'époque contemporaine nous pose. Par conséquent, on va, au préalable, tracer le périmètre de pertinence de cette recherche, en donnant ses références : le périmètre d'une réalité immanente et vivante qui récuse toute hétéronomie téléologique.

1. 1. Penser l'immanence, avec Agamben (Foucault, Deleuze et quelques autres...).

À la base de notre travail, il y a en effet une série de réflexions qui – plus ou moins récemment – ont mis en discussion et essayé de re-définir le statut de la subjectivité au-delà d'un paradigme moderniste de transcendance. Un paradigme qui s'est révélé de plus en plus menaçant et inquiétant : face aux preuves de son danger (des camps d'extermination à la menace climatique), plusieurs penseurs ont saisi le défi de proposer et pratiquer une conception différente du sujet et de son activité. Il fallait le dégager, en premier lieu, de la position de séparation autonome et supérieure qui l'enracine dans la fonction de souveraineté. Car la subjectivité « moderne », en tant que rationalité indépendante, se caractérise foncièrement par l'exercice de la maîtrise, du contrôle grâce à sa faculté d'abstraction et de règlement. Selon ses intentions et ses fins, elle exerce son pouvoir sur des objets externes (la matière naturelle) par des instruments (les médiums : c'est-à-dire les techniques, à commencer par la langue). Agamben a décrit ce paradigme (qui dans la lecture platonique fonctionnait par la division entre corps et âme et chez Descartes par celle *res cogitans* / *res extensa*) comme un processus de séparation a priori -- présupposée et dichotomique -- entre esprit formel et vie nue[4]. Dans ce principe qui fonderait notre horizon éthique et épistémologique, il reconnaît un mécanisme de violence qui serait le problème fondamental de notre régime cognitif et politique. C'est un régime où la forme devient oppression insoutenable (du vivant) et la vie une dimension étrangère et inconnaissable.

Questionné par cette aporie accablante, la réaction d'Agamben s'est armée de l'héritage d'une série de penseurs (de l'immanence) dont Foucault, Deleuze et Benjamin sont certainement les plus importants. En essayant d'arracher « le sujet au terrain du cogito et de

[4]Comme déjà Benjamin l'avait compris, il faut sortir (par une approche médiale) d'une division entre sujet et objet : « La tâche de la future théorie de la connaissance est de trouver pour la connaissance une sphère de totale neutralité par rapport aux concepts de sujet et d'objet ; autrement dit, de découvrir la sphère autonome et originaire de la connaissance où le concept ne définit plus d'aucune manière la relation entre deux entités métaphysiques. » (Benjamin, 2000: 187)

la conscience », Foucault s'interrogeait : « Est-ce que toute la théorie du sujet ne doit pas être reformulée, dès lors que la connaissance plutôt que s'ouvrir à la vérité du monde, s'enracine dans les erreurs de la vie? » Il se posait une telle question à partir de la nécessité d'esquisser un schéma qui lui aurait permis de garder la présence éthique du sujet sans devoir la confier à une tâche de domination souveraine. C'est-à-dire : d'opérer une restitution du discours (logos) à sa dimension immanente et non-présupposée, à son caractère événementiel[5]. En prenant le relais foucaldien par un geste radical, Agamben se propose d'intégrer la subjectivité au continuum (indéterminé) du vivant: un sujet pas plus rationnel que passionnel, nutritif, corporel... Il était question, tout d'abord, de renoncer (en la neutralisant) à l'aspiration à l'eschatologie d'une transcendance rationaliste et universelle :

> Dans la période moderne, la politique occidentale s'est pensée de la manière conséquente comme prise en charge collective d'une mission historique (« l'œuvre ») par un peuple ou par une nation Cette mission politique coïncidait avec une mission métaphysique, c'est-à-dire avec la réalisation de l'homme entendu comme être vivant rationnel.[6]

Agamben a suggéré d'appeler cet horizon conceptuel qu'il était en train de définir « forme-de-vie », à savoir un régime où l'exercice de la raison et l'organisme vivant se correspondent (sans aucune séparation présupposée) en accédant à une zone d'indistinction et de puissance[7].

Comme la théorie de l'individuation de Simondon l'avait bien compris, la prémisse d'un tel effort repose sur une renonciation préliminaire au principe de l'individu et de sa priorité métaphysique[8] -- par le dépassement du paradigme de la *persona* (Agamben, 2009). On serait ainsi prêt à s'inscrire dans la perspective (impersonnelle) de l'indéfini et du singulier:

> L'indéfini comme tel ne marque pas une indétermination empirique, mais une détermination d'immanence ou une déterminabilité transcendantale. L'article indéfini n'est pas l'indétermination de la personne sans être la détermination du singulier[9].

La réalité n'est jamais donnée a priori (en tant que fondement présupposé), elle est plutôt

[5]C'est le projet revendiqué à partir de sa leçon inaugurale au Collège de France (Foucault, 1971).
[6]Agamben, 2005 : 314.
[7]Voilà, son propre résumé: « Dans cette perspective, non seulement les distinctions entre vie organique et vie animale n'auront plus grand sens, mais encore celles qui opposent la vie biologique et vie contemplative, vie nue et vie de l'esprit. À la vie comme contemplation sans connaissance correspondra une pensée défaite de toute prétention cognitive, de toute intentionnalité. La theoria et la vie contemplative, dans lesquels la tradition philosophique a identifié sa fin suprême pendant des siècles, devront être déplacées sur un nouveau plan d'immanence.. » (Ibidem, 308)
[8]Voir la pensée de l'individuation et du trans-individuel dans Simondon, 2005.
[9]Deleuze, 1995 : 6.

configurée par une contextualisation immanente. La subjectivité est singulièrement déterminée, comme une puissance matérialisée dans une contingence (tel-qu'il-est, *quodlibet*[10]): c'est un sujet sans individualité, une singularité quelconque, une conscience immédiate[11]. Comme nous le suggérait Bateson[12], il est nécessaire de déplacer le point de vue épistémologique des éléments relatés identifiables (pures) à la catégorie dynamique de relation.

Penser à travers la pertinence relationnelle, nous impose de reconnaître une dimension « écologique [13]» de notre présence qui, donc, relèverait plutôt de son extériorité de surface en contact avec un environnement relationnel sensible, que d'une intériorité de profondeur. Le sujet habite une condition dynamique de milieu, un « entre » qui est communication : un médium (milieu) où il est lui-même médium (intermédiaire). On parle ainsi d'une médialité transcendantale du réel qui ne dejouerait moins l'identité du sujet que l'altérité de l'objet. L'être médiale (être-en-médiation) ou bien l'être spécial[14] (être-en-image) implique un état d'ouverture (un camp d'immanence, dirait Deleuze) où prend place une exposition mutuelle et indéterminée des sujets et des choses. Il ne s'agit plus d'isoler un principe originaire (son *arkhé,* une essence source de son pouvoir d'autorité) qui doit universellement régler l'énonciation et la parution, selon un principe d'identité mimétique (*idem*). En absence d'une norme nécessaire, il ne s'agit non plus de concevoir cette séparation entre la raison linguistique (signification) et des phénomènes indicibles qu'a proposés l'horizon postmoderne. Cela constituirait une virtualité indifférente, car on finirait par fonder dans l'acte de médiation, lui-même, une étrangeté entre conscience et choses. Il faudrait, au contraire, s'apercevoir de l'originalité de la médiation dans son avoir-lieu environnemental (sensible, relationnel), qui s'inscrit dans un régime d'ipséité (*ipse*).

Le sujet et les choses se rencontrent – sans aucune configuration nécessaire (sans destinée) – dans l'actualité du milieu médial. La connaissance du sujet (son discours) n'a jamais un fondement propre et autonome, elle relève toujours d'une expérience de quelque chose d'actuel. Faire expérience ne signifierait, par conséquent, que pratiquer la connaissaibilité actuelle du monde. Par la formule agambenienne d'*experimentum linguae*, on désigne l'exigence de penser, à la fois, la langue comme expérimentation empirique et

[10] Cf. Agamben, 1990.
[11]Selon Deleuze : « La vie de telle individualité s'efface au profit de la vie singulière immanente à un homme qui n'a plus de nom, bien qu'il ne se confonde avec aucun autre. » (1995 : 5)
[12]Bateson, 1979.
[13]Bateson, 1972, et Bardini (à paraître).
[14]Ce que Agamben (2006) ainsi définit l'être *spécial* (du mot latin *species*: image, apparence, vision...): c'est à dire l'être en tant que visibilité/intelligibilité et, donc, *habitus*. L'idée d'un être *in subiecto* pourrait bien se traduire comme « être-selon-l'attention ».

l'expérience comme exercice de langue. La médiation, c'est toujours la médiation d'un immédiat (inattendu, involontaire, irréparable) : c'est-à-dire une « matière, *chora* » où la puissance peut « se-matérialiser, par la passion de sa propre impuissance »[15]. Il ne s'agit pas de donner une définition ou bien une représentation de quelque chose (une idée abstraite), mais tout simplement de la présenter, par une révélation pratique (« pas une pratique interprétative [...], mais l'événement décisif d'une matière »[16]). Nommer, c'est le paradigme de cette attitude car il ne veut rien dire, seulement manifester une présence. Dans ce cas la communication ne serait pas une compréhension, mais un contact. Il s'agirait, si l'on peut dire, d'une « médiation immédiate » qui ne reposerait pas sur des contenus et des explications à déployer (selon une intention personnelle), mais sur une expérience-à-faire : on peut résumer ainsi la généreuse tentative de Agamben (2009) d'articuler l'éthique du sujet à partir d'un « art de l'ignorance » dont « manquent en fin de compte les principes élémentaires

1. 2. Habiter la Terre, avec Latour.

On peut demander à la réflexion de Latour ce qu'Agamben scrupuleusement nous refuse. À savoir de faire une référence plus directe (et pratique) aux questions éco-politiques contemporaines. Dans le cadre de la pensée de Bruno Latour il devient possible, à notre avis, de comprendre les enjeux extrêmement concrets et urgents du travail philosophique (parfois, très profond et troublant) du penseur italien. L'anthropologue français a mené une critique similaire des présupposés cognitifs de notre civilisation à partir d'une analyse du système épistémique (partagée avec Simondon, Stengers...). Dans cette perspective, il a su mettre en évidence les limites théoriques et les risques éthiques du paradigme de l'*homo faber,* l'homme-maître du monde naturel à l'aide des instruments techniques. À cette conception, il a opposé celle d'une subjectivité comme puissance qui se déroule, dans le régime technique, selon « une exploration toute nouvelle de l'être-en-tant-qu'autre, une nouvelle déclinaison de l'altérité »[17]. Donc, on dirait plutôt un *homo fabricatus*, une « humanité » (pas du tout idéale) qui se définit par « le choc en retour des techniques.[18]» Comme chez Agamben, dans cet auteur français il ne s'agit pas moins de refuser toute identité idéale et prioritaire à la subjectivité que de racheter l'univers naturel de sa prétendue inertie passive et étrangère :

S'il y a une chose vraiment que le matérialisme n'a jamais su célébrer, c'est la multiplicité des

[15]Agamben, 2005: 308.
[16]Ibidem.
[17]Latour, 2010: 27.
[18]Ibidem, 22.

matières, cette altération infinie des puissances cachées que l'astuce seule va y chercher.[19]

Par une redéfinition des conditions d'agentivité (par le concept d'acteur-réseau, par exemple)[20], il souhaite désactiver l'anthropocentrisme d'un être humain qui prétendrait, par ses ambitions « globales », comprendre et contrôler le réel, sans aucune limite ni lien[21]. Toutefois, en repoussant l'idée de toute réalité post-humaine, il lui impose d'assumer une présence critiquement active (bien que absolument pas exclusive).

Si l'horizon de l'histoire et d'une mission historique n'est pas acceptable (comme Agamben avait conclu), la proposition latourienne d'une « géo-histoire » invite la subjectivité à une responsabilité, partagée et environnementale. Dans son plaidoyer pour une éthique anthropocénique, Latour affirme :

> Dans le même mouvement, l'Anthropocène ramène l'humain sur scène et dissipe pour toujours l'idée qu'il est un grand agent unifié de l'histoire[22].

Il faut que l'exercice de notre activité subjective (immunologique) se déploie à partir d'une perception des liens et du contexte ambiant. Le sujet imaginé par Latour se conduirait en fonction de son « être-sur-cette-terre », qui n'a rien à voir avec « être humain dans la nature ou « sur le globe »: ses intentions ne se graveraient jamais à l'exterieur d'une démarche relationnelle d'exposition et d'attention (envers la Terre). En tant que « *earthbound* », sa présence se déploie par le lien événementiel et originaire (climatique...) avec le réel qui l'entoure. Si cet horizon géo-historique impose une tâche aux êtres qui partagent l'espace vivant de Gaïa, elle serait de se concevoir et de se conduire selon un régime de sensibilité et de prudence. Latour avoue que le succès d'un tel parcours politique se joue, aussi, dans un travail esthétique, sur la perception (à développer en une sensibilité accrue envers nos attachements multiples et d'échelles très diverses)[23]. Nous avons besoin, c'est la question ouverte qu'il nous confie, de produire et de reconnaître des appareils esthétiques (des moyens)

[19]Ibidem, 28.
[20]La question d'une réflexion nouvelle autour de l'activité subjective fondait aussi le travail de Agamben : « Mais il est sûr qu'il faudra mettre de côté l'emphase sur le travail et sur la production, et essayer de penser la multitude comme figure, sinon de l'inaction, au moins d'une opération qui, dans chaque acte, réalise son propre *shabbat* et soit capable, dans chaque œuvre, d'exposer son propre désœuvrement comme sa propre puissance. » (2005 : 319)
[21]Il l'explicite : « Gaïa inflige une blessure narcissique aux humains en les ramenant d'un univers infini à un cosmos exigu. » (2014 : 5)
[22]Ibidem.
[23]« Notre idée idéale du Globe doit être détruite pour que une œuvre d'art, une esthétique émerge – si vous acceptez d'entendre dans le mot esthétique son ancien sens de capacité à «percevoir» et à être «concerné», autrement dit une capacité à se rendre sensible soi-même, une capacité qui précède toute distinction entre les instruments de la science, de la politique, de l'art. » (Latour, 2014 : 21)

qui soient à la hauteur de ce défi : par lesquels on puisse expérimenter une telle sensibilité et, donc, une pratique convenable de notre subjectivité :

> C'est plutôt une fusion lente et progressive de vertus cognitives, émotionnelles et esthétiques, grâce aux moyens par lesquels les boucles sont rendues de plus en plus visibles, par les instruments et les formes d'art de toutes sortes. A travers chaque boucle nous devenons plus sensibles et plus réactifs aux fragiles enveloppes que nous habitons.[24]

2. Pour une méthode documentaire.

Ce cadre préliminaire nous pose, donc, une question de recherche esthétique: sa cible ultime (inatteignable comme telle) serait une langue sans programme, ou bien une médiation sans signification. Il s'agit de définir une condition de contemplation expérimentale où la connaissance n'ait rien d'intentionnel fixé a priori en demeurant dans une dimension (immanente) d' « il-latence » (*aletheia*)[25]. C'est-à-dire une condition où « l'expérience » puisse être considérée comme « la diversité unitaire et continue de la connaissance »[26]. Nous serons, ainsi, dans un domaine linguistique où forme et vie se correspondent car il n'y aurait pas un présupposé mimétique d'identité (le devoir-être d'un *idem*) : on garde plutôt une fidélité à la singularité (*ipséité*) en tant que ce qui peut-ne-pas-ne-pas-être[27].

Habiter sur la Terre, selon Latour (mais aussi selon Tim Ingold, que nous discuterons au cours de ce travail), est la question théologico-politique que l'époque de l'immanence nous pose. Pour penser et pratiquer cet habitat, il faudra se concevoir et se percevoir en fonction de la condition multiple, éphémère et relationnelle propre à l'organisme vivant. En tant que « terrienne » (non plus « naturelle » et par conséquent étrangère et menaçante), cette condition devient le principe de pertinence de nos opérations éthiques et esthétiques d'êtres « terriens » (plutôt que « humains »). La méthode documentaire, à laquelle on consacre cette étude, se présente comme un ordre médial qui réagit à ces nécessités, engagé pour qu'une perception et une connaissance différente (immanente, vivante et terrestre) du réel deviennent possibles.

2. 1. Un contexte : le régime esthétique.

[24]Ibidem, 2014 : 20.
[25]Agamben, 2005.
[26]Benjamin, 2000/ I : 194.
[27]Agamben, 1990.

La réflexion de Jacques Rancière à propos du régime contemporain des arts nous permet de mieux comprendre le point de départ esthétique d'une logique documentaire et de son actualité. Il y a, selon lui, un système traditionnel appelé « poétique » qui a toujours fonctionné autour d'un principe de *mimesis*. Il se caractériserait par l'imposition d'un ordre idéale et transcendent, donné à la réalité à travers la représentation, par l'exercice d'une souveraineté subjective. Rancière nous prévient clairement du risque (politiquement) hiérarchique et répressif de l' « ordre représentatif » qui :

> Définissait le discours comme un corps aux membres bien ajustés, le poème comme une histoire et l'histoire comme un arrangement d'actions. Cet ordre alignait clairement le poème – et les productions artistiques auxquelles il servait de norme, – sur un modèle hiérarchique : corps bien ordonné où le supérieur commande aux inférieurs, privilège de l'action, c'est-à-dire de l'homme libre, capable d'agir selon des fins, sur le cours répétitif de la vie des hommes sans qualités.[28]

Il soutient que par le concept d'imitation on est arrivé à distinguer certaines activités humaines (qualifiées d'arts, « c'est-à-dire des savoirs fondés sur l'imitation d'un modèle à des fins définies »[29]) et à leur donner un ordre normatif auquel correspondrait un aménagement légitime du réel.

> Il se développe en formes de normativité qui définissent les conditions selon lesquelles des imitations peuvent être reconnues comme appartenant en propre à un art et appréciées, dans son cadre, comme bonnes ou mauvaises, adéquates ou inadéquates : partages du représentable et de l'irreprésentable, distinction des genres en fonction des représentés, principe d'adaptation des formes d'expression aux genres…[30]

Rancière reconnaît dans la théorie poétique (souvent nommée « aristotélicienne ») la séparation (fictionnelle) entre la réalité concrète et le discours qui doit ordonner ce réel selon une intention significative[31]. La langue serait l'instrument pour figer le monde dans une forme, selon une volonté subjective et un idéal social.

Toutefois le monde moderne a remis de plus en plus en cause ce paradigme par la transition vers une conception *esthétique* de l'opération artistique. Le régime esthétique des arts renoncerait à sa tâche distinctive (« l'illustration d'une idée ») pour se concevoir dans le domaine commun des activités humaines (techniques) qui fabriquent le monde sensible. Le

[28]Rancière, 2011 : 15.
[29]Rancière, 2000: 28
[30]Ibidem, 29.
[31]Huyghe (2012) aussi est d'accord pour ce qui concerne une telle analyse du système représentatif et de ses enjeux politiques.

travail artistique, dégagé de sa mission sacrée et idéale, vient habiter l'univers profane et multiple de la vie - dans une condition d'indistinction, où l'art est déliée « de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts »:

> Dans le régime esthétique des arts, les choses de l'art sont identifiées par leur appartenance à un régime spécifique du sensible. Ce sensible, soustrait à ses connexions ordinaires, est habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même : produit identique à non-produit, savoir transformé en non-savoir, logos identique à un pathos, intention de l'inintentionnel…[32]

Rancière souligne la vocation intimement démocratique d'une telle configuration où on a neutralisé la séparation (mimétique et prescriptive) entre l'art du langage et l'ensemble de la vie. Un travail artistique s'installe sur le plan immanent du réel dans un rapport de réaction, fabrication et transformation[33]. Tout en émergeant de «la double suspension de l'activité d'entendement et de la passivité du sensible »[34], l'œuvre se pense sous un jour unitaire comme un dispositif :

> qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable.[35]

Il n'y a plus un contexte ou un sujet légitime pour le discours artistique, qui, dépourvu de toute autonomie et téléologie, habite imprévisiblement l'espace de l'expérience ordinaire, l'ordre mondain et quotidien des choses. Exactement ces choses, telles-qu'elles-sont, *quodlibet*, deviennent la substance de son action en tant que signes fantasmagoriques[36]. Ce serait une « nouvelle manière de raconter des histoires » :

> Qui est d'abord une manière d'affecter du sens à l'univers « empirique » des actions obscures et des objets quelconques. L'agencement fictionnel n'est plus l'enchaînement causal aristotélicien des actions « selon nécessité et vraisemblance ». Il est un agencement des signes. Mais cet agencement littéraire des signes n'est aucunement une auto-referentialité solitaire du langage. C'est l'identification des modes de construction fictionnelle à ceux d'une lecture des signes écrits sur la

[32]Rancière, 200 : 31.
[33]C'est par conséquent un travail sur la médialité, selon la définition donnée par Parikka (2011: 35): « Les media consistent en une action de plier le temps, l'espace et les agentivités ; ils ne sont pas la substance ou la forme à travers lesquelles des actions prennent place, mais un environnement de relations dans lequel le temps, l'espace et les capacités d'action émergent. » (notre traduction)
[34]Ibidem, 32.
[35]Rancière, 2011 : 12.
[36]Rancière, 2000 : 52.

configuration d'un lieu, d'un groupe, d'un mur, d'un vêtement, d'un visage.[37]

2. 2. Le documentaire en tant que méthode (paradoxale et nihiliste).

Face à cette configuration historico-épistemologique, l'importance de ce qu'on appellera une « méthode documentaire » nous semble intuitivement évidente. Notre point de départ sera, donc, la contextualisation dans cette dimension esthétique de la pratique du documentaire. Il nous reste, toutefois, à déployer davantage les principes théoriques de cette catégorie (pour en développer en suite les implications).

Le documentaire d'abord se présente d'abord comme un art-sans-art : par conséquent, il s'inscrit dans un régime de difficile identification problématique qui a souvent entraîné son exclusion du domaine de l'artistique. Son « manque » d'art s'explique surtout à partir d'une conception mimétique de la production artistique qui relève de la conception représentative traditionnelle. Le documentaire, en effet, se caractérise par une intime réticence envers la construction artificielle d'une fiction qui structurerait le discours autour d'un projet, d'un message ou bien d'une cohérence esthétique (une beauté). Il y manque une volonté subjective qui ordonne le discours selon une forme précise et préméditée. Dans un travail documentaire, d'habitude, tous les paramètres qui ont été définis par l'ordre poétique des arts (l'auteur, l'intrigue, le message, le style...) – afin de rendre un objet artistique descriptible et interprétable – semblent absents ou difficiles à repérer. Parmi ces facteurs, le style en particulier semble faire défaut (en tant que construction téléologique et personnalisante de la communication). L'absence d'art (au sens d'artificialité intentionnelle préméditée) paraît entraîner une absence du style. On ne parlera pas du documentaire sous la catégorie du style (trop compromise avec une conception romantique et idéale de l'artistique)[38]. En faisant référence à la réflexion de Huyghe, on pourra utiliser la notion de « méthode » ne renvoie pas à des « contenus significatifs », mais s'intéresse plutôt à des démarches pratiques et médiales (la disposition des moyens): « *qu'est-ce qu'on fait* pour le paraître de quelque chose »[39]. .

Si c'est une dimension d'absence radicale qui le place le documentaire dans le régime esthétique des arts, on serait tenté de qualifier sa méthode de « nihiliste » (par une référence spécifique à la réflexion benjaminienne). Dans son *Fragment théologico-politique* Benjamin nous a suggéré de penser l'ordre (politique) du monde profane hors de tout fondement a

[37]Ibidem, 57.
[38]Pour la critique de la catégorie traditionnelle de style, dans ses contraintes subjectivantes, voire le travail de Benedetti (1993 et 1998)
[39]Huyghe, 2012 : 12.

priori, c'est-à-dire hors d'une téléologie (théocratique) : l'existence historique serait une *dynamis* (puissance) dépourvue de *télos* (finalisme)[40]. En affirmant que le messie « historiquement, n'est pas un but, mais un terme », il revendiquait le nihilisme en tant que méthode (anti-méthodique) pour le monde humain : il inscrivait le salut dans *la réception événementielle*, au lieu de la confier au *contrôle intentionnel*. L'activité (éthique) reposerait, selon le philosophe allemand, sur une pratique de l'évanescence, visant le bonheur. L'encadrement dans un horizon nihiliste ne signifierait que cette suspension systématique des fondements et du principe de souveraineté qui est propre à un régime d'immanence transcendantale. Elle renonce à toute fin a priori qui devrait fonder et gouverner la subjectivité, en apprenant à de-maîtriser la médiation en faveur de l'imprévisible (empirique et multiple) de la réalité vivante.

On pensera donc ici l'opération documentaire comme un effort de pratiquer cette condition par une extrême et scandaleuse franchise. D'abord, si elle relève d'un état de potentialité créative (*dynamis*), c'est seulement en partant d'une expérience de l'impuissance, de la reconnaissance de ce qu'on peut-ne-pas-faire (la complémentaire *adynamia*)[41]. En effet, il faut penser cette délicate opération sous la forme paradoxale d'un « œuvrer désœuvré » (*operare inoperoso*). Car il s'agit d'un acte communicatif et cognitif qui se dépouille de toute in-tention (*in-tendere*), afin de pouvoir faire at-tention (*ad-tendere*) à un donné sensoriel: d'un paradigme de réflexivité constructive, on transite vers un paradigme d'attente réceptive. Comme Didi-Huberman l'a bien affirmé à propos de l'expérience eidétique, le manque (d'une signification donnée) est une condition féconde de disponibilité et de recherche:

> *Défaut* c'est *désir*, en sorte que regarder, coi, revient à une possibilité pour le langage lui-même. Et c'est ainsi que l'expérience muette en vient à ouvrir la possibilité d'une expérimentation sur notre propre regard et notre propre capacité à en dire quelque chose.[42]

Un documentaire est une œuvre qui manque d'un sujet établi à représenter, en fonction duquel on manipulerait les moyens (langue, images, corps...). Par contre il semble être, tout simplement, *une expérience* – singulière – *des moyens*.. De ce point de vue, nous pouvons mieux comprendre la définition habituelle du documentaire en opposition au fictionnel qui le décrit, dans le sens commun, à partir de son statut anti-romanesque. Son essence intime, au

[40]Selon ses mots : "Seul le messie lui-même achève tout devenir historique, en ce sens que seul il rachète, achève, crée la relation de devenir avec l'élément messianique lui-même. C'est pourquoi aucune réalité historique ne peut d'elle-même vouloir se rapporter au plan messianique. C'est pourquoi le royaume de Dieu n'est pas le *télos* de la *dunamis* historique..." (Benjamin, 2000, II: 263)
[41]Cf. Agamben, 2009.
[42]Didi-Huberman , 2012 : 52.

fond, se manifeste par la dimension d'une *noluntas narrandi*[43]: un refus de toute narration déterminée par avance et de toute explication (un but) qui puissent a priori piloter le discours selon un pro-gramme démiurgique (une intrigue fictionnelle) rédigé antérieurement à l'expérience et indépendamment de son advenir. Le documentaire préfère, donc, ne pas créer une histoire (plot), des personnages, une morale, une scénographie, un *telos* narratif... C'est une renonciation qui émerge, peut-être, d'une grande fatigue (celle de Handke, rappelé par Benedetti[44]) ou bien d'une faiblesse stratégique (« Sa faiblesse témoigne précisément de la non-identité, qu'il a pour tâche d'exprimer »[45]). Il n'impose pas une forme, ni une signification selon une tendance instrumentale, celle du démiurge. Il construit plutôt son discours, hors d'un ordre prémédité et d'une tâche représentative, à travers le hasard de la rencontre avec ce qu'il y a, tel qu'il est (*quodlibet*[46]). Il progresse par une exploration empirique qui laisse le sens (histoire, personnages, messages...) se déployer librement dans son devenir (vivant et éphémère). Même s'il pose bien entendu un cadre dans lequel les rencontres auront lieu (cadrage du champ visuel, programmation de certaines rencontres, orientations idéologiques globales), le documentaire conserve toujours une part de discours enfantin qui demeure dans son dehors indéterminé, le *mysterion* [47]*:* réserve inépuisable de sens qui ne survit que dans la réserve discrète de l'auteur[48]. Ainsi, il devient toujours un essai sans prétention de maîtrise démiurgique (romantique) : il relève toujours de l'essai (un essayer-dire, un essayer-montrer)[49].

Il y a donc une possible contradiction au sein de la définition de « méthode » pour le documentaire, qu'on a essayé de souligner par l'expression paradoxale de « méthode anti-méthodique ». Le concept de méthode ne relève en effet pas seulement de la dimension d'une démarche pratique, extra-sémantique (dont on parle Huyghe). Il s'inscrit aussi dans une tradition, émergée à partir de Descartes et de la science moderne, qui cherche à figer des procédures formelles pour atteindre une connaissance universelle. Selon les études foucaldiennes, il serait le dispositif par lequel le sujet peut maîtriser la capacité de connaissance de sa propre structure a priori. Évidemment, la démarche documentaire se place plutôt à l'opposé foucaldien d'une telle perspective. C'est-à-dire, dans le champ du

[43]Benedetti, 1993.
[44]Ibidem.
[45]C'est la condition apparemment contradictoire d'une faiblesse active et revendiquée (Adorno, 1984 : 14).
[46]Cf. Agamben, 1990.
[47]Cf. Agamben, 1978.
[48]Il existerait une secrète intimité entre nihilisme, mystère et sacrée qui ne réduit pas une pensée nihiliste à un cru cynisme relativiste (cf. Scilironi, 2002).
[49]Didi-Huberman, 2014. On voudrait soutenir, ainsi, un lien de proximité entre l'essai en tant que forme critique et hybride (sur la ligne d'Adorno, 1984, et Benjamin, 2000), sans présupposés, et le documentaire. Sur le rapport entre cinéma (à la vocation documentaire) et essai il faut faire reference aux études de Liandrat-Guigues et Gagnebin, 2004.

spirituel, où la connaissance (jamais donnée au sujet tel qu'il est) est envisagée en tant que forme d'action et de relation (*khresis*) qui permet travail sur soi-même (de transformation et de salut)[50].

2. 3. De l'auteur documentaire (et de son public).

À la base d'un processus documentaire, le sujet en tant qu'auteur-maître est révoqué. En effet, la critique envers l'usage strictement instrumental de la langue entraîne une mise en discussion de son rôle de conscience créatrice de la représentation et de son statut souverain. Par conséquent, la tendance moderne à individualiser de plus en plus l'acte artistique, à partir du culte romantique du génie, devient problématique et insuffisante. Cette langue, qui n'est plus censée véhiculer son *cosmos* (c'est à dire son univers intérieur : ses valeurs, ses sentiments...), tombe dans une dimension d'inappropriabileté. L'auteur franchit ainsi le seuil du commun de la médiation où son identité s'altère et l'altérité se rapproche. Le parlant n'est plus soumis à une interprétation ou à une cohérence psychologique (ni ne les exerce). Le parlant n'est plus inscrit dans une *persona* (la fonction-auteur) que le dispositif culturel lui impose sous le forme d'une réflexivité problématique et névrotique, qui l'enchaîne au style, à l'originalité, à l'engagement – bref, à tout ce qui concerne le devoir-être de l'écrivain : le schéma qui l'autorise à occuper une place d'autorité en vertu d'une identification. En sortant de cet encadrement, le discours[51] documentaire consigne l'auteur à une libre indétermination qu'on pourrait appeler *impersonnalité*. Dès qu'il pratique cette *adynamia* dont on vient de parler, l'auteur documentaire se configure, d'abord, en tant que renonçant. Celui qui peut ne pas faire (*argon*), plutôt que celui qui peut faire (*ergon*). La valeur subjective par excellence, la liberté, acquiert ainsi une nouvelle signification liée à une négativité (résistance et dispersion) et non à une positivité (une mission, un objectif). Il y aurait une liberté qui s'achève à partir de la fidélité (de l'écoute), Benjamin nous le disait à propos du traducteur et de sa tâche[52]. On pourrait l'appeler « libération » ou, en termes théologiques, *rédemption*:

[50]La pensée cartésienne affirmerait que « 'tel qu'il est le sujet est, de toute façon, capable de vérité' _ sous les deux réserves des conditions intrinsèques à la connaissance et des conditions extrinsèques à l'individu » Tandis que la spiritualité peut être définie comme « le forme des pratiques qui postulent que, tel qu'il est, le sujet n'est pas capable de vérité mais que, telle qu'elle est, la vérité est capable de transfigurer et sauver le sujet. » (Foucault, 2001 : 20)

[51]C'est bien un « discours », car il se construit autour d'un projet et d'une strategie. Toutefois le discours documentaire sortirait de l'organisation disciplinaire préalable de l'énoncé: il s'agit d'une mise-en-forme qui se définit en fonction du singulier, inconscient et collectif.

[52]En particulier, Benjamin nous propose le modèle de la traduction interlinéaire où les singularités (les voix du soi et de l'autre) se rencontrent juxtaposées: "comme langue et révélation, dans le texte sacré, littéralité et liberté doivent s'unir dans la traduction sous forme de version interlinéaire." (2000/I: 261)

c'est un espace d'indistinction où le sujet se libère en libérant. Il s'agit de l'exercice (paradoxal) de «vouloir sa passivité»[53], qui contextualise en esthétique une dimension propre aussi bien au chercheur scientifique que à la mystique de la grâce. On qualifiera d'askesis ce travail du sujet sur soi-même, selon l'ancien mot grec proposé par Foucault[54]. Cet effort ascétique ne peut avoir lieu qu'à travers l'ouverture d'une médiation où à la dessaisie du sujet (de son jugement et de sa volonté) correspond une possibilité de saisie de la réalité présente (expérience).

On ne souhaite pas nier la subjectivité tout court, comme si le documentaire était un énoncé neutre et anonyme. Au contraire, tout discours documentaire démontre une évidente charge singulière (tandis que souvent les œuvres de l'industrie culturelle – best-sellers, magazines, blockbusters, etc. – apparaissent comme des produits anodins de série, selon le mode d'une marchandise à consommer). C'est la singularité immédiate et empirique de la médiation qui témoigne de cette présence active et réactive d'un sujet qui travaille dans et avec la matière (plutôt qu'à travers elle). Le processus négatif et contraignant d'*askesis*, en effet, ouvre un espace où le sujet et sa vitalité peuvent être vraiment mis en jeu, au-delà des dispositifs extérieurs. On désignera ce processus par le mot complémentaire (dans le lexique foucaldien) d'*eros*[55]. Un documentaire, d'ailleurs, n'est que le registre d'un parcours érotique : des trajectoires, des rencontres, des configurations d'un sujet désirant et appareillé face à la multitude spatiale et temporelle du réel, dégagé de son balisage préliminaire[56]. C'est une cartographie du *pathos*, un enregistrement cinétique des forces. C'est une subjectivation itinérante, de quelque manière. C'est, aussi, une distraction créative: en détournant l'attention de sa concentration (une identité limitée), elle est mise dans une nouvelle condition de sensibilité et de disponibilité par rapport aux énergies plurielles et singulières des phénomènes (effets, affects...). Si le sujet, tel qu'il est, ne reçoit pas directement la vérité (comme selon le cogito), il doit être arraché à soi-même et travailler pour devenir capable de vérité. Il doit s'exposer, par un effort de recherche[57].

[53]Cf. Citton, 2013b.

[54]La définition foucaldienne est la suivante : « C'est un travail de soi sur soi, une élaboration de soi sur soi, une transformation progressive de soi dont on est responsable dans un long labeur qui est celui de l'ascèse (*askesis*). » (2001 : 17)

[55]L'*eros* serait pour Foucault « un mouvement qui arrache le sujet à son statut et à sa condition actuelle. » (2001 : 17)

[56]La réflexion d'Adorno à propos du processus de l'essai nous aide à mieux comprendre cette affirmation: "Il réfléchit sur ce qu'il aime et ce qu'il hait, au lieu de présenter l'esprit comme création ex-nihilo, sur le modèle de la morale du travail illimité. Le bonheur et le jeu lui sont essentiels. Il ne remonte pas à Adam et Ève, mais part de ce dont il veut parler; il dit ce que cela lui inspire, s'interrompt quand il ne sent plus rien à dire, et non pas quand il a complètement épuisé le sujet […] Ses concepts ne sont ni construits à partir d'un élément premier, ni convergent vers une fin ultime. » (1984 : 6)

[57]Selon Latour, il deviendrait « celui qui accueille, recueille, prépare, explore, invente – comme on invente un trésor – la forme de l'œuvre. » (2010 : 22)

L'auteur n'est qu'un geste, dirait Agamben[58]: c'est-à-dire une vie jouée dans une œuvre langagière (pas un programme intellectuel). L'œuvre ne serait, donc, que le témoignage d'un geste : un passage de la vie dans le langage (par un acte d'usage, *usus*). La subjectivité, en effet, ne se produit que là où le vivant, à la rencontre du langage, se met en jeu et montre, en un geste, sa propre irréductibilité à celui-ci [59]. Cette conception de l'auteur en tant geste crée une absence au cœur de l'œuvre et refuse toute fonction d'explication de l'œuvre même. Une telle situation provoque, évidemment, une disparition du public traditionnel, représenté par le spectateur dont la possibilité d'existence demeure, justement, dans la présence et le message de l'artiste. Alors, tout public sera appelé à risquer et à faire une expérience singulière (se jouer): il doit s'exposer dans sa vie à l'œuvre, en faisant à son tour un geste. Il n'y a pas de forme sans vie, a priori. Ce public qui est poussé à sortir de sa position extérieure de passivité pour rencontrer l'auteur au milieu (*in medio*), au sein de l'œuvre, accède à un nouveau rapport attentionnel[60]. Il est forcé à une attention active et indéterminée que lui consigne une sensibilité spéciale, augmentée, à ce qui se passe, à ce qui vient : il devient, enfin, « ex-pectateur »[61]. La suspension de l'auteur, en mettant en question les relations de signification, permet des apparitions, des visions et des rencontres : les spectateurs peuvent apparaître à eux-mêmes, le monde peut leur apparaître. Dans ce régime de communication, la division entre auteur et public s'évanouit par un processus unique et partagé où la création et la compréhension s'identifient.

2. 4. À propos du document et de ses modes d'emploi (montage, collection, citation...).

Un document est un index linguistique[62], un enregistrement langagier, une zone de visibilité. On pourrait dire qu'il est l'unité minimale et suffisante de la médialité : c'est-à-dire un fragment d'exposition à son degré primordial d'insignifiance. Ce serait le minimum-maximum auquel toute opération de nihilisme et de déconstruction doit s'arrêter. Ou bien le

[58] Cf. *L'autore come gesto* dans Agamben, 2006.
[59]Le sujet est irréductible au dispositif, technique : il ne peut pas être approprié (cf. Agamben, 2006b). Il le dépasse et l'interrompt par sa puissance vitale : « Rien, en effet, ne s'oppose plus radicalement à l'œuvre d'art entièrement envahie par la production technique, voire, comme dans les film, née de cette reproduction, que le théâtre avec l'engagement chaque fois nouveau et originaire du comédien. » (Benjamin, 2000/ III : 91)
[60]« Les émotions de l'auteur s'effacent dans le contenu objectif qu'elle saisissent. Mais l'abondance des significations encloses dans chaque phénomène de l'esprit exige de celui qu'il les reçoit pour les dévoiler, cette spontanéité de l'imagination subjective pourchassée au nom de la discipline objective. » (Adorno, 1984 : 7)
[61]Cf. Didi-Huberman, 2012.
[62] Quand on parle de linguistique, on fait reference à la théorie de la langue decrite par le jeun Benjamin (2000/I) qui définit la langue de l'homme à partir de la notion de la langue en general (on dirait la condition primordiale de l'être-en-communication qui fonde la réalité).

lieu où un dire-moins, qui vise toujours à dire-encore-moins jusqu'à dire-presque-rien, s'achève : c'est la nudité de l'exposition, l'image nue. L'état impersonnel d'une langue-qui-parle, sans être-parlée. C'est la fonction de survivance : un fragment inexprimable qui demeure et résiste au cœur de toute énonciation signifiante, de tout discours ordonné en devenant son point d'arrêt: interruption constante de la continuité qui fonde sa domination et de sa signification. Un document se rapproche du régime du poème, tel qu'il a été décrit par Valery : « le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens. [63]» En effet, le document peut être conçu comme l'intervalle-seuil vibrant qui se situe entre une apparition (le signe : une image, une parole...) et sa signification.

Par conséquent, on ne doit pas se référer à une notion positiviste et instrumentale du document(aire), en tant que transparent enregistrement d'un fait (une documentalité disciplinaire). Il ne s'agit pas d'une relation de nécessité réaliste entre objet et langue, selon un modèle d'histoire universel. Et, en même temps, il faut ne pas tomber dans un relativisme complémentaire (post-moderniste) où le discours semble devenir le produit d'une virtualité subjective indifférente (fiction pure). Simple fétiche où simulacre, sans réalité. Il faudrait, peut-être, adopter à propos du document la perspective suggérée par Leibovici (2007) à propos du « document poétique », c'est-à-dire s'emparer de la contradiction d'une coexistence entre objectivité et créativité. Plus on garde et déploie l'objectivité (en tant que limite au pouvoir et à la compréhension subjective), plus on ouvre un espace indéterminé de création (puissance).

Le mode d'existence d'un document est la recherche, l'empirisme (défini par la pratique, l'*usus*). Le document est une réserve de signification (pas un signifié) à interroger : son origine étymologique (*doceo:* enseigner/montrer) relève, en effet, de l'apprentissage et de l'exposition (par l'écoute ou bien l'observation) plutôt que de la maîtrise. C'est une démarche de défamiliarisation qu'il nous impose : cette sortie de nous-mêmes qui permet tout événement (*ex-venio*). Lorsqu'un document est traversé par une vie, il acquiert une configuration signifiante (on dirait une forme-de-vie). La surface documentaire est un espace expérimental qui se déploie selon le paradigme (benjaminien) de la constellation : il demande à notre attention de tracer un dessin (inconnu) entre éléments étranges et singuliers. On dirait qu'il fonctionne selon un processus *bottom-to-top* « idiologique », qui s'oppose à l'idéologie. On pourrait décrire cette propriété selon la notion (à nouveau) benjaminienne d'image dialectique qui jaillit, soudaine, dans le moment d'urgence. Hors du système (téléologique), le mode d'énonciation qui a lieu à travers les documents peut ressembler au montage[64] : il crée

[63] Valery, 1960 : 636.

[64] Il est intéressant d'entendre la voix de Benjamin, en premier lieu à propos du caractère anti-fictionnel du

sans création, par simple juxtaposition et agencement. Un montage – Agamben nous l'a bien expliqué – signifie rendre le matériel et le passé (en tant que documents) à leur dimension de possibilité (connaissabilité), à travers une dynamique de répétition et d'arrêt[65]. Là une identité entre sauvegarde et création nous est révélée. Le document repose, selon ce cadre, sur la configuration du fragment décrite par Celati:

> Le privilège du fragment est la différence pure, non réductible à une forme d'identité. C'est-à-dire que le fragment ne peut pas être considéré ce qu'il n'est pas (une part d'une totalité), donc il ne peut être ni négatif ni positif par rapport à une totalité d'origine, mais plutôt neutre et externe.[66]

Un tel objet, selon Celati, n'a qu'un mode d'emploi : la collection. C'est-à-dire, l'attribution d'un ordre, selon le goût et l'intérêt, du collectionneur qui se rapporte à des objets enfouis, singuliers, indéfinis (résistant à tout système) que le hasard lui offre.

Dans l'opération documentaire, on est affranchi de tout effort de production représentative en accueillant, par contre, tout ce qui est éphémère, accidentel et indéterminé, par sa présentation brute. Tout ce qu'il y a, tel qu'il est. On laisse l'autre se montrer et nous adresser son regard. Le document, en même temps, relève d'une proximité foudroyante et d'une distance toujours inachevée. Son immédiateté est proche de tout ce qui vient, dans un effort constant de rapidité immanente. Mais il garde, scrupuleusement, aussi l'impossibilité de serrer vraiment l'image, de s'approprier de la chose, en s'y installant. Dans le document la matière réelle n'est pas seulement regardée, mais elle rend aussi son regard qui creuse une différence irréductible entre nous et elle : « Plus on regarde un mot de près, plus il vous regarde de loin ».[67] Si on souhaite trouver des ressemblances, nous dirons que la démarche du document rappelle celle de la citation et de la traduction. Documenter n'est, au fond, qu'un discours qui se déroule intégralement par des citations (ou, peut-être, des détournements): des visages, des paysages, des corps, des histoires, des mots... C'est un parler à travers l'écoute de

---

montage: "Le montage fait éclater le 'roman', aussi bien du point de vue structurel que du point de vue stylistique, créant ainsi de nouvelles possibilités épiques, notamment au plan formel." Et aussi pour ce qui concerne son lien avec le document dans une démarche anti-esthétique: "Le montage véritable part du document. Dans sa lutte fanatique contre l'œuvre d'art, c'est par le montage que le dadaïsme s'est allié à la vie quotidienne." (2000/II: 193)

[65]Par rapport à la question du montage, Agamben (2008) revient dans son discours sur la différence entre fait (médiatique) et document (médial): "Le cinéma fait donc le contraire de ce que font les médias. Les médias nous donnent toujours le fait, ce qui a été, sans sa possibilité, sans sa puissance, ils nous donnent donc un fait par rapport auquel on est impuissant. Les médias aiment le citoyen indigné, mais impuissant. C'est même le but du journal télévisé. C'est la mauvaise mémoire, celle qui produit l'homme du ressentiment."

[66]Celati, 2001 : 204.

[67]C'est une phrase de Kraus, citée par Benjamin qui remarque, ensuite, au sujet de cet regard qui, en se rapprochant, plombe dans l'étrangeté du regardé: "Comment les choses tiennent tête aux regards." (2000/II: 58-59) dès que nous sommes attentifs, nous perdons notre prise de domination sur un monde qui glisse dans un mystère festif.

la parole d'autrui. Ainsi, l'action documentaire se rapproche beaucoup de l'opération de traduction, qui fait résonner la voix de l'autre dans son propre discours. Le sens de toute traduction, nous a dit Benjamin, se situe dans cet espace de milieu entre deux paroles, mutuellement libérées de toute obligation (communicative)[68]: la traduction nous force à « prêter attention à la maturation posthume de la parole étrangère et aux douleurs d'enfantement de sa propre parole ». Peut-être qu'à ce point on peut mieux se figurer ce qu'est qu'un « document poétique » : une opération de ré-agencement (voire de rédemption) de l'existant/existé. Didi-Huberman a appelé cette démarche, qui lie *mimesis, figura* et *pathos*, « lyrisme documentaire ». À l'enregistrement ascétique du singulier - sans intention formatrice et systématique (document) - on rajoutera un investissement (érotique/intellectuel) complémentaire du sujet (poésie). Cet essai d'esthétique matérialiste vise à montrer le terrain de milieu (*medium*) où matière et esprit se rencontrent et se correspondent. Il s'agit, d'ailleurs, d'une vielle leçon, d'une théorie autrefois apprise et déployée, selon leurs perspectives spécifiques, par les surréalistes et les situationnistes (juste pour nommer quelques exemples).

2. 5. Le documentaire en tant qu'expérience, expérimentale.

Cette configuration de l'auteur et le mode communicationnel du document (deux discours qui s'impliquent mutuellement) peuvent trouver leur point de conjonction dans la catégorie de l'expérience[69]. Penser dans la catégorie d'expérience le sujet entraîne, foncièrement, à concevoir l'activité et la langue par le prisme de l'expérimentation qui désactive les présupposées. La forme n'existe donc que dans l'événement, selon les relations : il n'y aucune conscience, ni aucun texte qui se gardent à l'extérieur du domaine multiple et aléatoire d'un processus vivant.

> Si la relation ne se sépare pas des circonstances, si le sujet ne peut pas se séparer d'un contenu singulier qui lui est strictement essentiel, c'est que la subjectivité dans son essence est pratique.[70]

[68]"La libérer de ce sens, du symbolisant faire le symbolisé même, réintégrer au mouvement de la langue du pur langage qui a pris forme, tel est le prodigieux et unique pouvoir de la traduction. Dans ce pur langage qui ne vise et n'exprime rien, mais parole inexpressive et créatrice, est ce qui est visé par toutes les langues. Finalement par toute communication, tout sens et toute intention se heurtent à une strate où leur destin est de s'effacer." (Benjamin, 2000/ II: 258)

[69]En proposant une nouvelle mise en valeur de l'expérience par rapport à la connaissance, Benjamin souhaitait « un mode nouveau et plus élevé d'expérience », hors de la « réduction de toute expérience à une expérience scientifique » qui serait enraciné dans « l'aspect mécanique de la conception relativement vide que la pensée des Lumières se faisait de l'expérience. » Dans ce nouveau paradigme qu'il visait, « toute différence disparaître entre le domaine de la nature et celui de la liberté ». (2000/I : 188-190)

[70]Deleuze, 1953 : 117.

Si notre présence ne peut pas être abstraite par rapport à une situation donnée, pratique et environnementale, il est nécessaire de la concevoir et exercer selon un paradigme empirique. Cet empirisme implique, au fond, l'impossibilité d'ancrer la médiation (en même temps le sujet et le réel) dans la nécessité d'une identité mimétique : elle se déroule selon l'ouverture d'un régime présentatif. À partir de l'exposition (documentaire) du donné, la pensée se construit et se met à jour par un effort continu et incontournable. Comme les situationnistes l'ont rappelé, la connaissance ne fonctionnerait pas par la représentation d'un modèle universel, mais (en étant d'abord expérience, expérimentale) elle opère un détournement continu[71]. Elle altère, plie et questionne activement toute « organisation antérieure ».

> Qu'il n'y a pas de subjectivité théorique et qu'il ne puisse pas y en avoir devient la proposition fondamentale de l'empirisme. Et, à y bien regarder , ce n'est qu'une autre façon de dire : le sujet se constitue dans le donné. Si le sujet se constitue dans le donné, en effet, il n'y a pas d'autre sujet que pratique.[72]

Il n'y a médiation que par un engagement : le sujet est déjà toujours engagé parce qu'il est vivant. La médiation en tant qu'implication relève moins de la maîtrise que du risque et de la tentative : c'est une pratique ouverte. Elle n'est pas un champ de maîtrise, mais d'exploration et de changement. Aucune forme (médiation) ne peut faire abstraction de l'immanence singulière (immédiate) d'où elle émane :

> Aussi [l'empirisme] se présente-t-il comme pur courant de conscience a-subjectif, conscience préréflexive impersonnelle, durée qualitative de la conscience sans moi. Il peut paraître curieux que le transcendantal se définisse par de telles données immédiates : on parlera d'empirisme transcendantal, par opposition à tout ce qui fait le monde du sujet et de l'objet.[73]

Benjamin nous a rappelé que l'ouverture d'un espace d'expérience ne peut se donner qu'à travers un renoncement à l'expertise (en tant que expérience donnée). Un processus expérimental implique l'absence d'un ordre a priori qui est presque barbare : il débute à partir d'un rien. S'il n'y pas une expérience reçue, présupposée du réel, on est obligé à faire expérience :

> Une conception nouvelle, positive de la barbarie. Car à quoi sa pauvreté en expérience amène-t-elle le barbare ? Elle l'amène à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec

[71]Ils affirmaient « Le détournement se révèle d'abord comme la négation de la valeur de l'organisation antérieure de l'expression. » (IS : 78)
[72]Deleuze, 1953 : 57.
[73]Deleuze, 1995 : 4.

peu, à construire avec presque rien, sans tourner la tête de droite ni de gauche[74].

Il faut pourtant connaître très bien l'ordre établi pour en développer une critique qui aboutit, finalement, à une complète renonciation. Il faut avoir expérimenté le régime identitaire, pour pouvoir stratégiquement le refuser au nom d'une possibilité nouvelle d'expérience : « Ils récusent précisément toute ressemblance avec l'homme, principe de l'humanisme. »[75]

> Ils ne sont pas du reste pas du tout ignorants ou inexpérimentés. On peut souvent dire le contraire : ils ont ingurgité tout cela « la culture » et « l'homme », ils en sont dégoûtes et fatigués.[76]

L'expérience n'est pas guidée par un but, elle ne s'achève jamais si elle veut demeurer dans sa puissance inappropriable: l'expérience est d'abord insuffisance et évanescence d'expérience. Expérimenter - le documentaire nous l'enseigne - signifie exposer radicalement la pauvreté d'expérience, l'impossibilité d'une expertise :

> Ils aspirent à se libérer de toute expérience quelle qu'elle soit, ils aspirent à un environnement dans lequel ils puissent faire valoir leur pauvreté, extérieure et finalement intérieure, à l'affirmer si clairement et nettement qu'il en sorte quelque chose de valable.[77]

Dans cette perspective le travail expérimental du documentariste se produit, à la fois, par une condition d'inactualité extrême (un nihilisme par rapport aux représentations présentes, aux signifiés reçus...) et d'une renonciation à tout ailleurs (une acceptation sans compromis du réel tel qu'il est).

> Ils se caractérisent à la fois par un manque total d'illusions sur leur époque et par une adhésion sans réserve à celle-ci.[78]

2. 6. Ce n'est pas une question de genres... c'est une question (de survivance) politique.

À partir de l'argumentation menée, il est probablement clair que la question du documentaire ne concerne pas une classification de genres. C'est-à-dire que le sujet ciblé par cette théorie du documentaire ne s'identifie pas à ce qu'on définit, d'habitude, «cinéma documentaire » (dont certains reportages zoologiques ou d'enquête journalistique

[74]Benjamin, 2000/II : 366.
[75]Ibidem, 369.
[76]Ibidem, 371.
[77]Ibidem.
[78]Ibidem.

représentent les exemples plus immédiats)[79]. Cette recherche relève plutôt d'une méthode spécifique de médiation (aux enjeux éthiques), un régime médial qui peut se déployer dans plusieurs médiums. C'est une nécessité politique qui pousse les auteurs à adopter et à défendre une telle esthétique [80]: il s'agit de répondre au système médial dominant de « l'industrie culturelle » et à la configuration politique correspondant (médiarchique), dès qu'elles se révèlent dangereuses et insoutenables[81]. La prémisse d'un tel discours est, naturellement, la profondeur politique des formes de la sensibilité (construites et transformés en fonction des régimes médiaux). Le contrôle du sensible (et donc du pensable) entraîne le contrôle de la société : les conditions médiales[82] – d'apparences et de parole – sont des facteurs primordiaux de l'organisation communautaire.

Le développement technique a permis une production industrielle et capitaliste (centralisée, systématique, sérielle) des expériences esthétiques. En établissant une hégémonie culturelle, ce régime médiale tend à construire un aménagement homogène et clos du sensible qui correspond à l'homogénéisation des subjectivités politiques. Cette communauté homogénéisée d'individus ne serait que le moderne sujet politique de la masse (si similaire au sujet médiatique de l'audience). Fidèle à une certaine tendance d'abstraction propre à la Raison, la culture de masse fonctionne par la création d'une identité universelle et la réduction au même de la différence. L'image et la langue, aussi bien que les choses mêmes, sont figées sous un régime de normalité (foucaldienne), immunisé hors de l'impureté plurielle et vivante[83]. Les sons, les mots, les paroles, quand ils franchissent une condition de propriété universelle, perdent leur pluralité empirique en tombant dans l'impuissance du cliché. En même temps, le sensible est privé de sa puissance par le balisage et la programmation et les individus (ainsi dépourvus de tout empirisme singulier, profanateur et critique) risquent un assujettissement totalitaire. Une unification (mimétique et autoritaire) de l'expérience semble avoir lieu : de l'aménagement des espaces et du transport à la grande distribution alimentaire

[79]Krakauer (2010), à ce propos, a bien démontre que le réalisme de la caméra qu'il recherchait ne coïncide pas avec le documentaire en général. Il indique plusieurs exemples de documentaires qui ne correspondent pas au principe d'objectivité stylistique.

[80]C'est un "mode de combat" qui s'enracine dans une ligne anti-fictionnelle (Citton, 2012a e 2013c)

[81]On peut se référer à un discours de critique traditionnel tel que celui mené par l'école de Francfort (Adorno et Horkheimer, 1974) ou bien à des interventions plus récentes, mais contiguës (voir, par exemple, les travaux de Citton).

[82]C'est Bardini qui a suggéré d'introduire le paradigme de « conditions de médialité » au lieu de « conditions d'existence » (Foucault) et de « conditions de possibilité » (structuralistes).

[83]L'homologation abstraite et fonctionnelle qu'on met en place ne correspond pas aux conditions d'existence d'un réel multiple, imprévisible et corporel, en engendrant des conditions de tension et de risque. Latour nous le rappelle : « Gaïa, en revanche, semble être excessivement sensible à notre action, et Cela semble réagir extrêmement rapidement à ce que Cela sent et détecte. C'est pourquoi nous devrions devenir prudent, attentifs, oui, sensibles en retour. Aucune immunologie n'est possible sans sensibilité à ces boucles multiples, controversées, entremêlées. » (2014 : 21)

en passant par la saturation du champ visuel[84]. La modernité industrielle (par ses techniques et son ethos) a essayé, sur tous les niveaux, d'unifier, maîtriser et – selon certains moules – l'expérience commune du réel. C'est la tentative, de la part du sujet, d'exercer une domination souveraine sur le vivant (qui engendre de la violence et du danger). Cet exercice de souveraineté qui ordonne le réel, s'inscrit évidemment à l'intérieur de certaines institutions (des « sujets » particuliers, donc) qui décrivent le monde selon certains modèles à leur ressemblance (en fonction de leur intérêts)[85]. Par leur monopole médial du sensible, ils le construisent selon leur propre téléologie et leurs propres priorités (selon une Justice, une Beauté, à une Vérité...)[86]. Il s'agit d'une articulation discursive de zones et formes de perceptibilité à détriment d'autres : c'est un problème, en même temps, de surexposition de certains et de sous-exposition d'autres[87], qui crée une hiérarchie entre une majorité et des minorités. C'est un processus de soumission (perte de puissance) où le taux de la violence active (assujettissement) est beaucoup moins important par rapport à celui de violence passive (subjectivation). Il se déploie moins par répression négative de l'autre, que par imposition positive du même (d'une civilisation ultime et universelle).

Comme dans la vie quotidienne on isole (consacre) le travail et le loisir, ainsi dans la médiation on sépare un langage pragmatique qui correspondrait à la réalité et un autre, complètement dégagé du réel, pour l'amusement. On aboutit ainsi à ce que Debord a appelé « société du spectacle » où la forme et la vie sont divisées. Si d'un côté la médiation devient une condition creuse et passive par son emploi spectaculaire (de pure apparence), de l'autre elle décrit et maîtrise les faits d'une façon nécessaire et unique (en instituant une domination bio-gouvernementale et technique). Dans les deux cas, le sujet semble tourner à vide (et le monde est figé dans une Nature muette): il est aliéné de soi-même, de sa capacité d'expérimenter et de connaître, comme l'est le joueur de hasard selon le fin portrait de Benjamin[88]. Il est exclu de la puissance de l'expérience en étant exclu de l'usage des moyens : ce langage arraché de sa dimension empirique et vivante devient simple fiction, pure leurre. Les moyens sont soumis soit à un régime de propriété exclusive (nécessité), soit

[84]C'est un processus de protection immunitaire qui, finalement, crée des conditions de violence et de menace (voir le travail de Latour et Esposito). « Il voit clairement que l'exigence des définitions rigoureuses sert depuis longtemps à éliminer, au moyen de manipulations destinées à établir la signification des concepts, ce que les choses que vivent ont d'irritant et de dangereux. » (Adorno, 1984 : 16)

[85]L'instrumentalisation des mediums (appelée par Bardini « médiatisation ») est définie par Deleuze (1987) comme langue en tant que communication en opposition à la langue à son niveau de création.

[86]Cette réduction de réel, de ses liens et de ses implications n'est pas qu'une distraction : c'est un acte d'une importance politique criminelle, dirait Latour. « Et ceux qui pour quelque raison interrompent, effacent, négligent, diminuent, affaiblissent, nient, obscurcissent, défavorisent ou déconnectent ces boucles ne sont pas seulement insensibles ou irréceptifs, ils sont probablement aussi des criminels. » (2014 : 21)

[87]Didi-Huberman, 2012.

[88]Cf ; Benjamin 2000/III.

de liberté vaine et passive dans le spectacle (possibilité)[89]: le sujet se trouve dans la tenaille étouffante entre être (faits) et non-être (apparence). Le terrain du milieu, celui d'un être-ainsi toujours profanateur (qui dépasse la fausse alternative entre virtuel et réel), reste à exposer et pratiquer.

Il faut, en ce sens, exercer une opération sur la médiation, un travail sur les pratiques esthétiques. L'enjeu d'une telle action, selon la perspective de Rancière (2000), est de redéfinir le partage du sensible, à savoir les rapports de légitimité et de visibilité qui fondent les relations de pouvoir. La stratégie documentaire, dont on a essayé de définir une théorie éthique, représente un essai de désactivation du contrôle souverain du sensible et de la collectivité : c'est-à-dire, un dispositif de défense et de pratique du commun[90]. Il se caractérisé par une approche anti-fictionnnelle opposé à la construction verticale et fictionnelle du plein de l'idéologie positiviste et du vide du spectacle (toujours solidaires). Par une méthode documentaire, la raison du sujet et son pouvoir se dépouillent du contrôle du réel (selon une logique représentative), qui peut se montrer d'une façon imprévue, gratuite et variable. C'est le particuliers, le relationnel et le multiple qui accèdent à une zone d'exposition, interdite par l'habituelle saturation fictionnelle de la sphère du sensible et de l'intelligible. Des sons, des espaces, des images (mineurs) apparaissent qui interrompent la névrose des clichés sonores, spatiales, visuels (majoritaires)... Les autres, en tant que tels, acquièrent un espace de visibilité dans le discours selon leur singularités : un discours en devenir en fonction des conditions environnementales et événementielles, dans lequel nous nous singularisons. La médiation n'est plus présupposée : elle est vécue dans une expérience où le sujet est mis en jeu dans sa relation avec le réel.

La réponse documentaire à la menace médiocratique commence par l'effacement de la masse, en tant que sujet et objet esthétique. Il n'y a plus une conscience présupposée et stéréotypée, qui crée et reçoit le discours[91]. Mais il n'y a pas non plus le cliché d'une représentation collective identitaire et hégémonique, un modèle humain. Si l'Homme (sous

[89]« I poteri mediatici hanno appunto lo scopo di neutralizzare questo potere profanatorio del linguaggio come mezzo puro, di impedire che esso dischiuda la possibilità di un nuovo uso, di una nova esperienza della parola. » (Agamben, 2009 : 102)

[90]D'ailleurs, on pourrait reconnaître avec Citton (2012a) que le documentaire n'est qu'une des méthodes de lutte médiale contre-fictionelle bien que peut-être la plus radicale et troublante). Il faut reconnaître des autres formes de combat, comme les contre-fictions « initiatrices » ou celles « dénonciatrices ». Il faut dénoncer l'absurdité, vide et aride, de l'industrie qui réduit la culture à l'amusement. C'est le surréalisme quotidien d'un certain univers médial, où toute possibilité d'engagement et d'expérience de la part du sujet est effacée dans une répétition programmée du même (le cliché et le kitsch). L'exemple de l'*hoollywood horror movie*, qui avait déjà été considéré par Krakauer, est la cible d'un film de Haneke (notamment, *Funny Games*), visant à démasquer cette condition par le paroxysme par un geste de contre-fiction dénonciatrice.

[91]Agamben, en effet, soutient que : «La seule véritable communauté est une communauté non présupposée » (2005 : 32)

ses différentes figurations fictionnelles) n'instrumentalise plus notre univers attentionnel, peut-être que les signaux de la multitude enchevêtrée des habitants terrestres peuvent apparaître. Des autres visages, des autres langues, des histoires différentes... Et bien au-delà : des bruits, des lumières, des bêtes, des lieux... La langue devenue profane n'aurait plus aucune tache, aucune volonté souveraine : elle achèverait son plus haut degré d'accueil expérimental. La puissance (en tant que forme éthique et politique) ne relève pas de la capacité de l'individu, mais de la totalité communautaire des singularités (*general intellect*) [92]. Seulement dans ces conditions esthétiques (dégagées de tout devoir métaphysique), l'homme pourrait accepter et concevoir son habitat terrestre, dans ses implications politiques et spirituelles. Seulement ainsi on pourra envisager cette condition de forme-de-vie où il n'y a plus de distinction entre rationnel et vivant. Dans cette condition, une réponse à l'émergence politique contemporaine peut se donner.

3. Pasolini, une recherche documentaire.

Ces lignes générales à propos de ce qu'on a défini comme « une théorie de la méthode documentaire » vont, d'abord, devenir un filtre d'analyse pour l'expérience artistique pasolinienne. Par l'étude du travail de Pasolini on mettra donc à l'épreuve pratique la grille conceptuelle qu'on vient d'introduire : on pourra tester notre paradigme sur des exemples spécifiques. En même temps, on essayera de reconnaître dans cette tendance documentaire (sous la forme d'une « poesia della vita ») le fil rouge qui puisse donner une cohérence interprétative au parcours pasolien, très vaste, compliqué et parfois contradictoire. Sous le jour d'une longue recherche documentaire (bien qu'extrêmement variée, non-linéaire), il est – peut-être – possible de renouer les différents niveaux de la riche production culturelle de Pasolini. L'analyse va se concentrer spécifiquement autour de l'œuvre en prose (dans une première section) et, en suite, de l'œuvre cinématographique. Toutefois, le travail n'hésitera pas à intégrer aussi la référence (primordiale) aux expériences de poète, essayiste et journaliste de l'auteur. À partir de Pasolini, ainsi lu, on cherchera à ouvrir et légitimer un plus large champ d'application de ces catégories théoriques, surtout dans une perspective contemporaine.

Par la définition de ce domaine esthétique du « documentaire », face à ses exemples, on voudrait au fond faire une intervention dans le débat politique contemporain, en faveur d'analyses telles que celles de Giorgio Agamben et Bruno Latour. L'œuvre documentaire de

[92]Cf. Agamben, 1996.

Pasolini (comme celle de beaucoup d'autres auteurs) deviendrait l'expérience d'un mode de vie différent face aux urgences actuelles : elle se prendrait en charge "le problème d'une vraie vie à construire"[93]. Elle pourrait nous enseigner une pratique de ces propositions conceptuelles, comme la « forme-de-vie » ou « Gaïa », que la réflexion critique nous a offertes. Elle est déjà en train de nous indiquer des parcours de survivance à notre civilisation : « L'humanité » – dans le documentaire – « s'apprête à survivre, s'il le faut, à la civilisation. »[94]

[93] Selon les mots des situationnistes. Dans une telle perspective l'œuvre pasolinienne, comme on va voir, n'hésitera pas à renoncer à son statut artistique (jusqu'à presque l'autodestruction) : "Ce dépassement de l'art, c'est le 'passage à nord-ouest' de la géographie de la vraie vie, qui avait si souvent été cherché pendant plus d'un siècle, notamment à partir de la poésie moderne s'auto-detruisant." (IS : 3)

[94] Benjamin, 2000/II : 372.

Première section.

Deux essais d'impuissance.

Ragazzi di vita (1955) et *Petrolio* (1975).

Agir en primitif et prévoir en stratège.

Premier seuil.

1. Exploration d'une impuissance.

L'éditeur des Œuvres complètes de Pasolini, Walter Siti, signe les deux volumes dédiés aux proses littéraires par une introduction qui envisage, au fond du travail artistique pasolinien, une incapacité structurale. Celle qui concerne le roman. C'est une évidence que Pasolini, lui-même, a souligné sans aucune hypocrisie: "Io, in fondo, non sono un romanziere; ho scritto quei due romanzi perché avevo alle spalle un mondo che sentivo."[95] Une condition dont la conscience revient souvent dans ses discours: "Io so scrivere solo in quanto poeta, non in quanto romanziere.[96]" L'analyse déployée par Siti essayera, donc, de questionner cette explicite incapacité romanesque reconnue par l'auteur lui-même (malgré une sincère attirance à la narration), afin d'en repérer les racines[97]. Il ne s'agit pas d'une absence hypothétique sur laquelle on peut faire un exercice de rhétorique, il s'agit (au contraire) d'une condition réelle, bio- et bibliographique. C'est-à-dire d'une impuissance qui existe en tant que vécue et expérimentée par Pasolini, qui est gravée en plusieurs travaux creusant critiquement cette forme esthétique. "Une tension vers le roman" qui aligne une série d'échecs où la structure romanesque est mise en discussion par un auteur qui habite, d'abord, l'intime proximité entre poésie et cinéma.

Si l'œuvre narrative de Pasolini peut être considérée comme une exploration de cette impuissance, on aussi pourra mener notre lecture en tant qu'enquête sur cette condition d'impossibilité, aux enjeux, en même temps, formels et éthiques. Cette contradiction pasolinienne d'un roman qui ne peut pas être romanesque ouvre, peut-être, une brèche par laquelle il sera possible de reconnaître la qualité originairement documentaire au cœur de l'art de Pasolini[98]. Dans notre introduction nous venons d'esquisser une opposition schématique entre méthode documentaire et méthode romanesque. Par conséquent, il n'y aurait une démonstration plus efficace de la tendance pasolinienne au documentaire que vérifier sa présence décisive au sein de ses tentatives fictionnelles. Décisive, en premier lieu, pour leur effondrement, ou bien leur transformation en quelque chose de différent (parfois très lointain

---

95 C'est la declaration de l'auteur dans une interview, citée par Siti, XCV.

96 DI: 438.

97 "Tutt'altro che narratore ocasionale - eppure, se pensiamo alla "nervatura" che caratterizza uno scrittore e che ne fissa la fisionomia creativa, dobbiamo riconoscere a quel diniego una verità di secondo grado: Pasolini sa quello che dice, lui non è un romanziere." (Siti, XCVI)

98 D'ailleurs, Pasolini (TP: 1265) avouait d'avoir vecu toute sa vie dans un registre poétique qui n'a eu qu'un seul instant romanesque (lors de la fuite du Friuli): "Ho vissuto / quella pagina di romanzo, l'unica della mia vita / per il resto, che volete, / son vissuto dentro una lirica, come ogni ossesso."

du modèle traditionnel du roman).

Comme la réflexion du déjà cité Celati nous l'a démontré[99], le refus envers l'institution romanesque, cette volonté négative (*noluntas narrandi*), adresse surtout la soustraction à une certaine configuration du discours et de la subjectivité. Il ne s'agit pas d'un refus de la parole (narrative) tout court, mais de la narration selon l'ordre d'une tradition littéraire qui était fondé sur une conception mimétique, prescriptive et interprétative (on dirait, avec Rancière, sur le « régime poétique »). C'est le refus de la narration en tant que produit artistique autonome. Il y a une expérience « pragmatique » et « événementielle » de la parole (on pourrait l'inscrire dans un « régime esthétique »), qui se place au-delà du paradigme fictionnel qui est devenu le dispositif fondamental de l'industrie du spectacle. En visant un paradigme verbal qui ne soit ni divertissement, ni construction intellectuelle d'élite, il semble (politiquement) nécessaire de sortir de la machine du roman.

2. Pasolini sans fiction, ni analyse.

Selon l'avis de Siti, le roman devient impossible dans le parcours artistique de Pasolini car il n'est pas capable de créer, d'imaginer ou de composer[100], en se détachant de sa propre expérience. Ses ouvrages, à l'abstraction impossible, ne seraient que des « tracce scritte di un opera vivente »[101]. Il y a toujours une « situation » qui est à la base de l'énonciation et qui résiste à toute tentative de construire un objet esthétique autonome (et neutre). Cette immédiateté (« la passione per la vita presente ») est la fonction de résistance à la construction fictionnelle. Par vocation Pasolini demeure dans l'*haecceitas* de ce qu'il y a tel qu'il est (la surface ou bien l'actualité), sans accepter de l'abstraire par une médiation fictive. Pour cette raison, sa narration, plutôt que déployer une opération représentative, s'inscrit sous les registres de la description ("descrivere") et de l'exposition ("espor-si")[102]. Il s'agit, donc, d'une littérature qui renonce le plus possible, dans le cadre d'une posture éthique, aux structures contraignantes et inadéquates de l'institution littéraire même: une littérature-sans-

[99] Cf. Benedetti, 1993, et les essais de Celati dans le recueil sous la direction de Belpoliti et Sironi, 2008.

[100] « Imaginer » serait le contraire de "songer, "composer" serait celui de "montrer" selon l'analyse de Huyghe, 2012.

[101] L'expérience singulière et concrète plonge toujours la médiation dans un principe d'immédiat, en arrêtant sa mythologie: "Deve in ogni istituzione / Sanguinare, perché non torni il mito, / Continuo il dolore della creazione." (CG: 95)

[102] Les implications théologiques et politiques de l'exposition chez Pasolini ont été mises en évidence par Hardt à travers la connexion à une doctrine de l'incarnation. Une attitude radicalement actuelle et affirmative: « L'esposizione della carne non é trasgressione, ma scandalo. In altre parole, l'esposizione si oppone alle norme della proprietà e le nega, ma il suo effetto non dipende da questa opposizione, non é sostenuta da essa. […] Non crea un piano immaginario o uno spazio della rappresentazione. » (2008: 68-71)

littéraire[103]. Dans sa Divina Mimesis[104], il revendiquait son aspiration à être un auteur qui ne « ha mai avuto paura della letteratura » car « non si ha paura delle cose di cui si é tanto più forti. » Une aspiration qui aboutit, dans son extrême, à un discours-sans-signification (contemplation) et à une poésie-hors-du-style[105].

Pasolini ne perçoit pas le langage sous une perspective individualiste et personnelle, comme l'instrument intellectuel d'un ego et d'une conscience intérieure. C'est-à-dire, un moyen d'introspection et d'explication, ou bien de figuration du beau. Il a souvent protesté contre un tel usage de la langue, qui se base sur la souveraineté de la conscience intentionnelle (des conditions qu'il lie constamment à la mentalité bourgeoise). Il qualifie de "raciste", par son esprit toujours provocateur, cette tendance à imposer à priori une forme (universelle et figée) à la réalité qui empêche d'en percevoir l'authentique dimension vivante et dynamique. Cette insoutenable attitude poussant à enfermer la richesse des vies (leur connaissabilité) dans la morale où vers le mythe d'une téléologie (donc, dans un régime d'identité et de propriété)[106]:

> La cosa più odiosa e intollerabile , anche nel più innocente dei borghesi, è quella di non sapere riconoscere altre esperienze vitali che la propria: e di ricondurre tutte le altre esperienze vitali a una sostanziale analogia con la propria. […] Non c'è soluzione di continuità tra lui e un commissario di polizia o un boia dei lager. [107]

Il se méfie d'une tradition d'abstraction subjective, qui lie la communication à un devoir de jugement et signification, à cause de son incapacité à rendre la pluralité de l'empirisme singulier. Pasolini gravait ainsi son programme artistique : « Cercare di conoscere più che posso questo non io che mi é così caro». Il renonce à la vérité (en tant qu'identité) et à son autorité pour se placer dans une langue immanente, maintenant dépourvue de toute responsabilité ; il ne reconnaît sa nécessité que dans le témoignage du réel selon le désir[108]. Il n'y a aucune présupposition (essentialiste) de la fonction énonciative et cognitive: "Ogni

---

[103] « La prosa non nasce quindi dall'ispirazione ma da un'esigenza morale vista come pericolo per l'ispirazione. E' letteratura che fin dall'inizio deve lottare contro l'ansia di non volere essere letteratura, perché il talento è nemico della verità.» (Siti, XCIV)

[104] Cf. RR.

[105] D'après les analyses de Benedetti (1998), il engage une lutte contre l'institution littéraire et ses catégories esthétiques: le style, l'auteur, le message...

[106] En effet, il cible une « metodologia demitizzante » qui serait propre à la « scienza », correspondant au « reale desiderio di conoscenza ». (EE: 97)

[107] Pasolini, EE: 90. C'est une réflexion qui se rapproche remarquablement de celle sur le totalitarisme de l'école de Francfort (cf. Adorno et Horkeimer, 1974) et de l'étude de Agamben sur la vie nue qui considère Auschwitz comme le modèle sous-jacent du paradigme politique moderne.

[108] Siti nous dit: "Pasolini preferisce rinunciare alla verità pur di non rinunciare all'amore." (XVII)

coscienza è immanente: non c'è ombra di trascendenza, non c'é possibiltà di riflessione."[109]

L'exigence la plus profonde de l'œuvre pasolinienne est le rapprochement (voire l'intégration) de la forme et de la vie, où une profanation de toute séparation entre les deux puisse avoir lieu[110]. C'est une condition d'*experimentum linguae*, qu'il appelle "expression"[111]. Mais il ne s'agit pas, selon le programme d'un esthète symboliste, de réussir à façonner l'existence par le modèle idéale du sujet (une beauté mimétique). C'est bien le contraire : en effet il s'agit d'une fidélité au réel qui, dans son devenir excédant toujours les formes et les significations, lui impose un exercice d'humilité.

> Pasolini è esattamente il contrario di un esteta: non si riposa nella soddisfazione d'una vita "portata al livello dell'arte", anzi umilia e tortura l'arte che non sa essere all'altezza della vita. Della sacralità della vita[112]

Face à l'immanence de la vie, l'art doit renoncer à ses présupposés artistiques (à sa sacralité pour se soumettre à la sacralité profane de la vie elle-même). Pour pouvoir s'installer à la hauteur de réel (multiple, imprévisible et éphémère), le système artistique doit sortir de ses règles et de ses priorités, à savoir de son régime mimétique. Le discours de Pasolini démarre à partir d'une sensation d'infériorité ("a volte faccio fatica a dare del tu a un cane") et de vénération ("il mondo non sembra essere, per me, che un insieme di padri e di madri, verso cui ho un trasporto totale, fatto di rispetto venerante") par rapport à la démesure fascinante de la vie. Dans une telle condition il ne peut qu'adopter une position de réception et d'accueil (de l'autre)[113], en laissant tomber toute intention personnelle. Il renonce à un contrôle de l'énoncé, à en revendiquer une maîtrise (contre la pratique commune de l'écrivain comme expert et propriétaire de l'expression)[114]. Il est un éternel débutant qui choisit une « seconda innocenza », enfantine et naïve [115]:

> Io non ho alle mie spalle nessuna autorevolezza: se non quella che mi proviene paradossalemente

---

109 EE: 84.

110 On utilise la catégorie de "profanation" au sens d'union de ce qui est séparé, selon la théorie de Agamben (2006).

111 "Fedeltà all'espressione non è dunque fedeltà alla forma: è fedeltà a quel che nella vita supera la vita, ma senza spiritualismi, anzi spremendo il corpo, fino alla vergogna e oltre." (Idem, LXXIX)

112 C'est la remarque de Siti (LXXIX).

113 C'est Pierre-Damien Huyghe (2012) qui nous suggère que "reception" ne signifie pas "passivité" (et, donc, effacement absolu du sujet).

114 C'est aussi la position de Celati dans son article *Narrare è un'attività pratica* (dans Belpoliti et Sironii, 2008).

115 Siti resume ainsi cette attitude propre à Pasolini: "Una delle cose che inteneriscono in lui (ed è un caso particolare di rinuncia all'autorevolezza) è proprio questo continuo mettersi alla pari (col suo talento e il suo riconosciuto carisma) di un qualunque principiante." (LXXIX)

> dal non averla o dal non averla voluta; dall'essermi messo in condizione di non avere niente da perdere, e quindi di non essere fedele a nessun patto che non sia quello con il lettore[116].

Il refuse toute obligation envers la cohérence et la correction (le principe de propriété) en dépit de tout principe de perfection formelle et de poétique d'auteur. Il reconnaît ses erreurs, il les revendique en les exposant sans peur du scandale. Parce que vivre c'est devenir, changer et faillir, recommencer : c'est l'impropre. C'est la pratique de l' "abiura", dont il a fait une véritable figure rhétorique.

À partir de ces éléments il nous est possible de comprendre la résistance intime à la structure romanesque dont font preuve les œuvres narratives de Pasolini[117]. Siti déconstruit cette situation par une démarche scrupuleuse, dont on peut offrir un aperçu. En premier lieu, construire une fiction impliquerait la mise entre parenthèses (disparition) de la réalité pour inventer (à travers une convention) un univers fictif autonome. Tout au contraire, Pasolini ne parle que *in situ* et *ex corpore:* son écriture est expression de ce qui se passe, pas représentation. C'est de la présentation du désir (*conatus*) que son discours se développe. Si le désir est authentique, il n'y a pas d'espace pour l'introspection ni la rétrospection du sujet qui recherche la vérité à travers une enquête intérieure. Pasolini renonce à toute démarche interprétation et d'analyse des effets et des affects, à partir de sa méfiance plusieurs fois exprimée vers la psychologie et sa catégorisation du sujet[118]. La construction du Temps (dans la suite linéaire du passé, présent et futur) n'existe pas dans l'univers pasolinien: il ne connaît que l'actuel, la présence. À la temporalité logique et ordonné d'un certain schéma historiciste (un temps vide)[119], Pasolini préfère un temps imminent, jaillissant et plein. Par conséquent, il n'y a pas une réelle possibilité de développer un intrigue, de connecter selon une causalité maîtrisée les actions au sein d'une cage téléologique. L'intrigue, en effet, ne relève pas du noyau nécessaire de ses travaux, souvent elle est rajoutée par des commentaires suivants : faute d'une vraie pertinence à l'intérieur du texte, "i suoi intrecci sono spesso "presi in prestito", esteriori e schematici"[120]. Liée à l'absence d'un plot fictionnel, on peut retracer aussi l'impossibilité de créer un personnage, un héros (véritable caractéristique du genre romanesque) à l'intérieur de sa narration. Une condition qui sort d'une renonciation, définie par Siti "renitenza al personaggio". Son "dichiarato rifiuto della psicologia" ne légitime pas la construction d'un monde intérieur et biographique tridimensionnel, autonome. Il n'y a pas

---

116 C'est la signature de son recueil d'articles *Scritti corsari*.

117 Il existe, comme Huyghe (2012) a essayé de nous montrer, une secrète solidarité entre une certaine "culture installée du sujet" et une tendance formatrice de fiction. L'opposition de Pasolini à cette première ne peut qu'impliquer une impossibilité mimétique.

118 Selon Siti il n'est pas poussé par une exigence de "smascheramento", mais plutôt de "conferma".

119 Cf. Benjamin dans ses thèses sur la philosophie de l'histoire (2000/III).

120 Siti, XCVI.

d'objectivation possible pour une vie. Ce double manque, d'une histoire et de ses personnages, au cœur de sa narration empêche la démarche d'identification mimétique qui permettrait au lecteur et à l'auteur de disparaître derrière la fiction. Le monde (son énigme) reste toujours au premier plan: l'auteur et son public (de leurs positions respectives, à vrai dire assez proches) sont appelés dans le geste narratif même à s'y confronter.

3. L'empirisme : res sunt nomina.

Pasolini a essayé de réfléchir à une théorie du langage (ou bien, plus en général, de la médialité) à partir de sa pratique esthétique (visuelle), qui pourrait en donner la raison profonde. L'essence d'une telle réflexion peut être repérée dans son dernier recueil d'essais titré « Empirismo eretico ». Il était en train de chercher un modèle de langue hors de toute signification intentionnelle du sujet (il dénonce que « l'anima è diventata un fatto patologico »), une langue qui ne soit pas ni arbitraire, ni conventionnelle : « un sistema » qui ne soit pas « simbolico, arbitrario, convenzionale »[121]. C'est-à-dire, un système de communication qui ne tourne pas autour d'une démarche de signification qui creuse une distinction entre « signifié » (intellectuel) et signifiant (sensible), entre esprit et phenomène[122]. Pasolini ne voit qu'une surface de signes sans aucune hiérarchie :

> Un segno, quanto a espressività, vale un altro segno: ogni gerarchia tra i segni è ingiusta, ingiustificabile.
>
> Che cosa fa il “segno” del “significato”: lo significa? E' una tautologia.
>
> In realtà non c'è “significato”: perché anche il significato è un segno.[123]

La réalité, en tant que espace de signes, ne rentre pas dans une opération de signification mimétique et, donc, elle reçoit de Pasolini la définition de «Significando (parola con cui sarebbe così giusto indicare sempre, umilmente, la Realtà)»[124]. Par conséquent, elle relève d'un « senso delle cose al di là del loro significato » et implique «un canone sospeso e una tensione senza meta»[125].

---

121 Pasolini, EE : 235.

122 Pour cette raison il tend à se débarrasser d'une lecture sémiologique traditionnelle , comme Scherer l'a bien remarqué: « En voyant dans l'incapacité de la sémiologie à enter la langue dans le réel, puisqu'elle creuse un abîme (ou imagine une différence de nature) entre le sensible et le signe, quelque chose du même ordre que l'opposition de Spinoza au Cartesianisme ou, dans le domaine religieux, sa révolte contre le dogme du Dieux personnel et transcendant. » (2006: 190)

123 EE : 259-264.

124 Ibidem, 208.

125 Ibidem, 144.

Le rapport linguistique au réel, pour Pasolini, ne s'inscrit pas dans l'effort d'une structuration téléologique et analytique, c'est-à-dire dans la conquête d'un savoir par rapport à un inconnu[126].

> Articolare una zona di non conoscenza non significa, infatti, semplicemente non sapere, non si tratta soltanto di mancanza o di difetto. Significa, al contrario, tenersi nella giusta relazione con un'ignoranza, lasciare che un'incoscienza guidi e accompagni i nostri gesti, che un mutismo risponda limpidamente alle nostre parole. O, per usare un vocabolario desueto, che cio' che ci è più intimo e nutriente abbia la forma non della *scienza* e del dogma, ma della *grazia* e della *testimonianza*. […] Il non sapere é cio' che il sapere presuppone come paese inesplorato che si tratta di conquistare, l'inconscio é la tenebra in cui la coscienza dovrà portare la sua luce[127].

Le réel en tant que signe se place au-delà de tout configuration discursive, qui naturaliserait (par convention) des signifiés[128]. Selon Pasolini, il faudrait raisonner selon le paradigme «res sunt nomina», plutôt que son contraire (d'une logique positiviste) : « nomina sunt res »: il faut saisir "oltre che la forma 'una volontà della forma a essere un'altra', cioè cogliere 'la forma in movimento'"[129]. Il n'y a pas une nature (corporelle) muette, ni une langue abstraite : pour Pasolini, tout expression linguistique est acte corporel et toute présence est linguistique. Le verbal et le sensible sont ramenés à un même plan: le plan agambenien du geste[130].

Il cible ainsi une dimension de la "lingua totale dell'azione", où corps et forme peuvent être conçus dans une mutuelle intégration, dont le véritable moyen communicatif serait «una specie di memoria riproduttiva senza interpretazione.[131]» Il propose un paradigme empirique de la communication: c'est-à-dire, une idée de la médialité comme condition intégrale

---

126 Il revendique « la volontà dell'autore a esprimere un senso, piuttosto che dei "significati". Quindi a fare succedere sempre qualcosa nella sua opera. Quindi a evocare sempre la realtà che è la sede del senso trascendente i significati. » (Ibidem, 138)

127 Agamben dessine bien l'horizon philosophique de la théorie pasolinienne (2009: 162, mon italique).

128 Un article de Cantone (paru dans « Aut aut », 345/2010) vise cette question en opposant le télévision (productrice de discours) au cinéma (producteur de signes) : « Il problema della televisione è quello della normalizzazione delle immagini e dei segn che le compongono : solo in questo modo puo' formare lo spettatore. La televisione da questo punto di vista, trasforma i *segni*, gli elementi dell'espressione, in *discorsi*, ovvero modelli di interpretazione già preordinati .» (78)

129 D'ailleurs, il cherchait une démarche qui neutralisait la volonté normative du pouvoir (son pouvoir d'auteur en premier lieu) : « Se è pensabile un Potere "meno peggio" degli altri, questo potrebbe essere solo un Potere che nel conservare o ne l ricostituire la norma, tenesse conto delle apparizioni o possibili riapparizioni della realtà. » (EE : 276)

130 Voilà son cadre théorique: "Gesto é il nome di questo punto d'incrocio tra vita e arte, dell'atto e della potenza, del generale e del particolare, del testo e dell'esecuzione. Esso è un pezzo di vita sottratto al contesto della biografia individuale e un pezzo d'arte sottratta alla neutralità estetica : prassi pura." (1998: 65)

131 Ibidem, 207.

d'expérience, plutôt que comme représentation mentale (analogon). Pasolini envisage la langue comme un milieu pragmatique et vivant où la totalité du réel est en jeu, plutôt que comme un simple instrument cognitif[132]. Il place donc l'énoncé dans une zone d'indécidabilité intellectuelle a priori (a-signifiante) qui peut se singulariser dans un sens seulement à travers un investissement de vie. Le signifié mental ne peut pas rendre compte d'un acte linguistique qui relève d'une présence vivante (le sens). Il tire (consciemment) les conclusions de l'horizon d'immanence de notre époque, en renonçant à tout fondement (idéal) a priori de la parole (qu'il déqualifie en tant que arbitraire et idéologique)[133]. Dépouillée de sa séparation mimétique, il la place à l'intérieur - pragmatique et indifférencié - de la vie terrestre.

> Dal grande poema d'azione di Lenin, alla piccola pagina di prosa d'azione di un impiegato della Fiat o di un ministero, la vita si sta indubbiamente allontanando dagli ideali umanistici e si sta perdendo nel pragma.

Toutefois, il aspire à racheter ce « pragma » de sa passivité nue et muette (la « nuda vita » agambenienne), de sa plate nécessité positiviste: il ne pourrait être ainsi pensé que sous le jour fonctionnalisme d'un gouvernement économique[134]. Il s'agit ici d'une rédemption qui, d'abord, peut avoir lieu grâce à la technique cinématographique, vrai matrice de sa théorie et de son éthique de la communication :

> Il cinematografo (con altre tecniche audiovisive) pare essere la lingua scritta di questo pragma. Ma è forse anche la sua salvezza, appunto, perché lo esprime- e lo esprime del suo stesso interno: prodicendosi da esso e riproducendolo.[135]

Il aperçoit une chance de rédemption dans les limites de l'immanence matérielle par la présence de la langue, qui en tant que médialité crée une condition de puissance (empirique). La renonciation à toute liberté transcendante, à toute illusion fictionnelle, n'implique pas une condamnation de l'existence à une destinée nécessaire[136], mais plutôt une profonde ouverture

---

132 Une langue comme expérience se place à l'extérieur de la fonction significative et, donc, ne peut que être qualifiée d'énigmatique : « Tanto è vero che sempre, poi a qualsiasi livello linguistico, pragma ed enigma sono inseparabili. Il momento estetico normalizza questa identificazione. » (Ibidem, 296)

133 Il se rend compte d'être en train de répondre à une inéluctabilité historique : « Certot può darsi che io obbedisca a una necessità del mondo contemporaneo, che tende a togliere espressività e filosificità alla stessa lingua.. ». (Ibidem, 207)

134 Pasolini se moque de la fausse alternative entre idéalisme romantique (règne de la liberté) et matérialisme positiviste (règne de la nécessité): « Potrei malignamente dedurre che chi si sente coatto da una "res" (specie se umana) in un film, intendendo tale "res" significante come una mutilazione della sua libertà di interpretare- soffre di tale mutilazione in realtà, anche nei suoi rapporti con quella "res" nella vita: le sue inibizioni sono più forti della sua capacità di giudizio estetico. (Ibidem, 260)

135 Ibidem, 207.

136 C'est ce que nous dit Agamben contre tout déterminisme biologique: "L'avoir-lieu, la communication des

de sa puissance selon l'expérience immédiate de la vie[137]. C'est la joie de l'expérimentation, de la découverte et du devenir : une sujet sans plus de souveraineté (sans aucun devoir) et, par conséquent, libéré à la plénitude de sa présence imminente (telle qu'elle est). Une idée qu'il défendait ainsi :

> Solo chi non crede in nulla (anche se si illude di credere in qualcosa) può avere amore per la vita (l'unico amore vero, dico, non può che essere del tutto disinteressato). […] E' l'amore disinteressato per la vita che gli deriva da questo suo totale pessimismo.[138]

Il s'agit, donc, de développer un paradigme éthique et esthétique capable de valoriser la richesse et le sens qui demeurent dans un monde réduit à sa condition quotidienne, éphémère, singulière (sans Beauté, ni Vérité). Un univers superficiel, pourtant riche et imprévisible. Il faut être capable, selon le vocabulaire deleuzien, de passer du « savoir » à la « croyance dans ce monde tel qu'il est ». Parce que le « besoin de croire en ce monde ci » nous impose de « nous servir de cette impuissance pour croire à la vie, et retrouver l'identité de la pensée et de la vie. » Il faut donc organiser ce pessimisme et le racheter[139].

Par ce point de vue, on rapproche la réflexion et la production de Pasolini des grandes questions historiques de la pensée moderne. En effet, concevoir l'acte de communication en termes de « pragma » et d'expérience (plutôt que de représentation) implique l'inscription dans l'horizon que Rancière a nommé « régime esthétique des arts » :

> Le mouvement propre au régime esthétique, celui qui a soutenu les rêves de nouveauté artistique et de fusion entre l'art et la vie subsumés sous l'idée de modernité, tend à effacer les spécificités des arts et à brouiller les frontières qui les séparent de l'expérience ordinaire.[140]

Par son paradigme opératoire Pasolini accomplit une profanation qui efface le décalage entre les idées et le langage de la subjectivité et la dimension sensible et phénoménique du réel. Dans cette condition pragmatique et profane, ce sont les moyens qui l'emportent sur les fins.

---

singularités dans l'attribut de l'étendue, ne les unit pas dans l'essence, mais les disperse dans l'existence". (1990: 24)

137 Deleuze, souvent très proche du parcours pasolinien, a aussi réfléchi à une modalité du vivre sans vérité tout en gardant une condition de sens qui ne nous laisse pas tomber dans l'aliénation: « Quelle est alors la subtile issue? Croire non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable que pourtant ne peut être que pensé: 'du possible sinon j'étouffe'. C'est cette croyance qui fait de l'impensé la puissance propre de la pensée, pas l'absurde en vertu de l'absurde.» (IT: 221)

138 Ibidem, 270.

139 C'est un défi benjaminien (un pessimisme à organiser et cherir): la proximité entre le penseur allemand et Pasolini a, par exemple, été efficacement résumé par Trentin (2008).

140 Rancière, 2011: 13.

C'est-à-dire que l'engagement artistique ne se déploie pas par une interprétation ou par un message (représenter), mais plutôt par une simple action dans le visible et le sensible (présenter). Dans le médium ce n'est pas d'abord l'intelligence du monde qui est en jeu, mais sa perception/visibilité[141]. Par conséquent, il faut « faire voir » / « faire percevoir » quelque chose en travaillant au niveau des effets et des affects, plutôt que « vouloir dire » des signifiés (selon la compréhension d'une essence).

C'est dans ce contexte que se déploie la recherche linguistique de Pasolini. Elle vise à une condition de surprise du « sujet et de sa puissance organisatrice », de communication non volontaire, « moment d'extraordinaire et d'émotion (de mouvement hors de fonctions de repérage où demeure habituellement l'activité de nos esprits), nous met-elle dans l'incapacité d'assigner une cause déterminée à ce qui se produit »[142]. C'est une langue qui reconnaît son origine dans l'indiscernable empirisme des images : signes sans signifiés[143]. Les images en tant que évidence donnée et insignifiante : c'est là où la langue peut se débarrasser de tous ses présupposés-clichés par la résistance brute de la sensibilité. Quand on parle de la puissance créative de la pensée, il s'agit toujours d'un devenir-puissant à travers l'émergence d'une sensibilité résistante. Le problème de Pasolini sera, donc, de sortir d'une médiation mécanique (propre à la machine) qui « transforme (une matière, un donné) », « remplace (une force de travail, une dextérité » selon la règle du « prévisible, calculable, économisable ». Donc, elle figerait l'apparence (*idéo-)* du réel selon une forme présupposée (*-logie*), pour un effort de contrôle et de rentabilité. C'est l'acheminement vers une médiation d'appareil, qui ouvre un champ de visibilité et d'engagement direct, hors du programme subjectif[144]. Un espace documentaire de faits sensibles à pratiquer.

Il est vrai que ce discours semble amener de préférence à un modèle cinématographique de la médiation. La référence aux études de Huyghe tend dans cette direction et la carrière de

---

141 Rancière indique le plan de pertinence d'un tel art : il faudra agir par « des variations des intensités sensibles, des perceptions et des capacités des corps. » Le monde physique et quotidien se découvre inscrit en puissance dans une destinée linguistique : « Les énoncés politiques ou littéraires font effets dans le réel. Ils définissent des variations d'intensité sensible. Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'être, des modes du faire et des modes du dire. » (2000: 62)

142 Selon les mots de Huyghe (2012: 23).

143 « Ce qu'imago désigne ainsi de longue date, et sans qu'à mon sens, obnubilé qu'on était par les intérêts des processus de l'imitation, on y ait assez pensé, ce n'est pas une représentation, mais un affect. […] Des qu'on tente de commenter une imago en ramenant au plus près d'elle des mots qui ne sont pas d'abord là pour elle, on se trouve obligé à déplacer l'accent de ses connaissances. » (Ibidem, 24-26)

144 On envisage ainsi une dimension documentaire de la médiation qui a été définie par Huyghe « optique » : « Ce qui est de longue date refusé sous le nom d'optique est peut-être ceci : une façon de ne pas faire fiction, c'est-à-dire de ne pas ordonner - de ne pas simplifier - l'intelligibilité, mais de laisser, en revanche, du sensible advenir. » (Ibidem, 57)

Pasolini s'y prête de façon frappante[145]. Toutefois on abordera, en premier lieu, des œuvres de narration, tout en gardant des cadres de lecture propres à une perspective cinématographique qui pourront mettre en valeur une certaine qualité documentaire. Nous avons donc choisi deux tests (apparemment romanesques) qui couvrent, plus ou moins, l'entière biographie artistique de Pasolini. Chacun de sa façon, selon sa contingence spatio-temporelle, *Ragazzi di vita*(1955) et *Petrolio* (1975) peuvent être lus comme deux tentatives documentaires dans la forme du roman.

[145] Il fait une déclaration directe à propos d'une transformation nécessaire de la narration de son niveau romanesque à celui cinématographique: "Il sentire di non-potere più scrivere usando la tecnica del romanzo si é subito trasformato in me, per una specie di auto-terapia inconscia, nella voglia di usare un'altra tecnica, ossia quella del cinema. (non rassegnarsi a essere omologhi nella propria opera alla società piccolo borghese...)» (EE: 133)

Premier chapitre.

Rapports d'un examen territorial.

Ragazzi di vita (1955)

L'homme est capable de faire ce qu'il est incapable d'imaginer.

Note introductive.

Ragazzi di vita, publié par Pier Paolo Pasolini en 1955 à l'âge de 33 ans, est son premier ouvrage qui ait obtenu remarquable succès. En effet, son indiscutable qualité littéraire (dans le contexte d'un néoréalisme souvent trop naïf), mais aussi le scandale moraliste qu'il avait déclenché, avaient placé la parution de cette œuvre au cœur du débat intellectuel et public. Il sera bientôt suivi par le célèbre recueil de poèmes *Le ceneri di Gramsci* (1956), lui aussi très célébré et discuté, dont ce roman est le complément naturel. Les deux sont, en effet, l'expression d'une même période, très intense, de la vie pasolinienne : celle de la première maturité romaine après sa jeunesse frioulane. Le départ du Friuli maternel, à cause de son homosexualité qui l'éloignera du métier d'enseignant et du parti communiste[146], marquera également l'abandon d'une recherche poétique centrée autour d'un lyrisme introspectif. Rome signifiera surtout la découverte du monde des *borgate* (la banlieue rurale de la capitale) et de leur précaire et émouvante humanité, envers laquelle il ressent une correspondance instinctive. Dans cet horizon, Pasolini connaît la possibilité de sortir de la mentalité et des espaces de la société bourgeoise, qu'il détestait profondément. Il s'agit, en même temps, d'une exaltante exploration de la vitalité de ce monde extérieur (qu'il témoignera surtout dans *Ragazzi di vita*) et d'une crise, ou bien d'un questionnement, de ses principes (un acheminement vers un refus de l'idéologie, comme nous démontre *Le ceneri di Gramsci*). L'élaboration de cette nouvelle expérience poussera Pasolini, qui commence déjà à s'intéresser au cinéma, à proposer des nouvelles configurations littéraires au fil des années 50 dont cette prose romanesque en est une illustration.

1. Field work : un œuvre déambulatoire.

Comme on vient de l'affirmer, l'écriture de *Ragazzi di vita* émerge de la découverte physique et sensorielle de Rome, dans son paysage urbain et naturel, aussi bien que dans son contexte anthropologique. Pasolini s'intéresse surtout aux espaces hybrides de la périphérie où la ville en expansion et la campagne éternelle se rencontrent, aux terrains vagues des prés, des roues, des plages et du fleuve où jouent les enfants et où s'affairent les adultes. Une banlieue peuplée par une espèce humaine dont l'incroyable misère matérielle, à ses yeux, a pour pendant une étonnante force vitale. Il ressent une incontournable attraction pour cette réalité à laquelle le lient une condition existentielle similaire (de marginalité précaire), un

[146] Il rappelle ainsi cette experience: "Fuggi con mia madre e una valigia e un po' di gioie che risultarono false, / su un treno lento come un merci, / per la pianura friulana coperta di un leggero e duro strato di neve. / andavamo verso Roma." (TP: 1265)

intérêt à la fois politique et culturel et, sans doute, une curiosité érotique. Il s'agit d'un monde à parcourir et à expérimenter. C'est la nouvelle voie de son engagement esthétique (« voie » à concevoir dans tout son sens littéral et matériel) :

> ...l'altra strada, da intendere proprio in senso materiale, come strada da percorrere a piedi, in treno, in bicicletta-se si dovesse individuare l'occasione di gioia più intensa nella vita del Pasolini di quegli anni (e forse di sempre), bisognerebbe indicare il momento in cui esce in esplorazione, all'avventura : il sesso non é che un pretesto, per « farsi » i paesi, le parlate, le usanze.[147]

Sa vie (et, donc, son œuvre) se déploie au cours d'une balade urbaine qui traverse le paysage, l'espace externe des routes, des champs et des immeuble alignés. Il jouit de cette errance de flâneur à la joyeuse rencontre de gestes, de visages, de luttes et de dialectes. Il est complètement plongé dans cet extérieur fascinant et multiple qui efface toute instance de réflexivité et d'auto-analyse intérieure, toute menace de névrose. Longhi comparera cet élan, dans un commentaire, à celui d'un « impressionista che esce dallo studio per andare a dipingere all'aperto. » Pasolini même fera à ce propos une déclaration en vers d'une sincérité naïve et d'une évidence tautologique : « Ora, si vive per sperimentare la vita : / e l'esperimento é pragmatico, all'aria aperta : field work. »[148] C'est une promenade sans parcours défini qui préfère, plutôt, suivre les trajectoires des corps, les effets de lumière et les cris des gamins. Il se déplace en fonction des inputs sensoriels, selon leur hasard, dépourvu de toute destination. Et son roman enregistre exactement l'expérience spatio-temporelle de ce déplacement au bord de la ville, comme le remarque Siti:

> Una delle attrattive più forti dei suoi romanzi romani è proprio che nella pagina si avverte quanto sia lunga una giornata, e si prova il piacere fisico del camminare.

Une quinzaine d'années auparavant Moravia avait fait ses débuts littéraires par un autre célèbre roman romain, *Gli indifferenti* (1929), qu'on pourrait bien comparer à celui de son ami pour en comprendre mieux la spécificité. Le roman de Moravia, en parfaite correspondance avec la tradition romanesque continentale, mettait en scène le drame d'une famille bourgeoise de la capitale en décadence. Il s'agit d'une œuvre d'introspection psychologique et pathologique de certains individus, sous le jour d'une sensibilité de l'absurde existentiel. C'est un ouvrage complètement joué à l'intérieur, dans les espaces domestiques d'un quartier riche où se déroule le réseau étouffant des relations familiales (dans toute leur hypocrisie). Une histoire où l'action (construite selon un schéma presque dramaturgique est engloutie par les

[147] C'est la note de Siti à ce propos (CIV).
[148] TO: 59.

profondeurs sombres de l'âme. Ce n'est pas un hasard, probablement, si un tel travail avait été achevé sous le régime fasciste par un auteur enfermé dans sa chambre à cause d'une grave maladie.

Le roman de Pasolini, au contraire, jaillit du plaisir de profiter de sa santé en se promenant, tout seul, par la ville, vers la campagne ou au long du Tevere : toujours loin du centre-ville de la bourgeoisie, l'espace officiel de l'économie, de la grande culture et des institutions. Pasolini fait le rapport de sa balade qui ne peut qu'être une description de surface : le soleil, les mauvaises odeurs des ordures, les grimaces, les blagues des jeunes, les insultes, les chants populaires... Une série de traces: des sensations et des souvenirs (des images...) qui ne peuvent pas être creusés, seulement décrits et commentés[149]. De l'activité sans histoire. Les figures humaines ne sont que des gestes, des visages et des silhouettes, saisies (inconsciemment) dans leurs situations quotidiennes (manger, nager, rigoler, se promener...). On ne peut pas en faire un portrait psychologique, ni les placer dans leur généalogie. On ne s'arrête jamais à l'intérieur de leur domicile, souvent trop sale et bondé pour concéder une pause méditative. Il y a une force motrice centrifuge qui pousse l'auteur à vagabonder hors de sa maison, hors des grands boulevards et des quartiers du pouvoir. C'est la même pulsion qui garde ses personnages sur la route dans leur activité continue, désœuvrée de survivance : dans une misère légère, sans tragédie ni souci.

S'il y a une méthode de ce roman, il s'agit de la déambulation libre. Dans cette condition le sujet-écrivain acquiert une position ambivalente : ni actif, ni passif. Ou bien mi-actif, mi-passif, c'est-à-dire actif-passif. Il y a évidemment l'autonomie du choix subjectif de mettre en marche son propre corps, de bouger selon sa volonté - directe et indépendante. Mais elle implique un fort degré d'exposition, une condition de réceptivité qui nous ouvre à l'inattendu et à la variété (aux surprises, aux accidents et aux incidents). Cette passivité active ou activité passive correspond à l'ancien état (chevaleresque) de l'être à l'aventure : c'est-à-dire, un état de recherche mobile et de disponibilité vers ce-qui-va-venir (*ad-ventura*)[150]. En ce sens la marche peut être donc considérée comme un véritable dispositif esthétique et comme un modèle épistémique. Il ne s'agit pas exclusivement d'un thème (même si les figures de Pasolini sont souvent engagées en des longues balades), mais aussi - et surtout - d'une démarche médiale. C'est Benjamin le premier auteur qui, en se référant à Baudelaire[151], a inauguré cette réflexion sur la flânerie comme catégorie de l'art moderne. La pensée de Guy

[149] On n'est pas donc dans une intelligence de la *ratio*, mais plutôt dans celle de la *mens* (selon les catégories de Huyghe, 2012), .
[150] Cf. Zimmer, 1983.
[151] Benjamin, 2000/III.

Debord[152], qui théorisait la psychogéographie de la « dérive », peut être aussi citée à propos d'une histoire du processus créatif ambulatoire. D'après une étude récemment paru visant à résumer l'esthétique de la cinéplastique, c'est-à-dire les racines et le développement dans les expériences contemporaines du marcher-créer:

> Marcher est donc une façon particulière d'ouvrir un espace et un sujet, d'exposer un sujet au risque d'une saisie supposée directe du donné, ou en tout cas au risque de la surprise, cette façon toujours neuve d'être *pris* par l'extérieur -par l'autre- et de remettre en jeu bien de façons de voir et d'aborder, d'approcher, un espace[153].

Davila remarque que le trajet *outdoor* s'est, de plus en plus, substitué à l'atelier en tant que condition de travail créatif et cognitif, et, ce qui est encore plus important, la performativité perceptive a pris la place de la production d'un œuvre. L'enjeu d'une marche esthétique serait, donc, la soustraction aux formes reçues (clichés) en faveur d'une « réactivation du sujet et du donné ». Il faut mettre la conscience du sujet en mouvement et fournir aux corps qui bougent une intelligence. On peut reconnaître au cœur de ce roman de Pasolini, mais aussi de plusieurs autres ouvrages, la pertinence d'un tel paradigme.

2. L'espace comme geste: une carte du désir.

Alors on peut aborder la lecture de ce roman comme une espèce de « atlas performatif », où les traces d'un déplacement ont été enregistrées (par l'appareillage de l'écriture) en accédant à la forme, communicative. Un cheminement qui devient ainsi performance. Il s'agit, par conséquent, d'une œuvre de « repérages » (au sens cinématographique du terme), d'une œuvre cartographique en tant qu'écriture d'une configuration spatiale. Un carte n'est pas un calque : elle entame une écriture - ce n'est pas question d'un seul « relevé » ou d'une simple empreinte - et, donc, elle peut bien n'être composée que de descriptions verbales :

> Faire la carte et pas le calque. Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. […] La carte est ouverte, elle connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. […] On peut la dessiner sur un mur, le concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou une médiation. […] Une carte est

[152] Cf. IS.
[153] Davila, 2011: 42.

affaire de performance, tandis que le calque renvoie à une compétence prétendue.[154]

Les espaces et les paysages qui apparaissent dans *Ragazzi di vita* ne sont pas foncièrement une fiction, en tant qu'imagination d'un lieu virtuel. Mais ils ne correspondent non plus à la représentation complète et objective (neutre) de la ville de Rome. Ils correspondent aux itinéraires vécus de l'auteur : l'enregistrement littéraire des endroits qu'il fréquente (selon ses intérêts sensuels et ses raisons culturelles et politiques)[155]. C'est une littérature territoriale et odologique dont, par exemple, *Narratori delle pianure* de Celati nous donnera un exemple plus explicite[156].

Ragazzi di vita acquiert ainsi une dimension surtout spatiale et physique, plutôt qu'une profondeur chronologique (typique de la grande épopée romanesque). C'est la description de paysages, de mouvements, de corps agents, des situations météorologiques. C'est la présentation de certaines conditions géo-corporelles, dont la réflexion sera plutôt confiée aux poèmes des *Ceneri di Gramsci*. Par conséquent, il n'y a pas que l'articulation chronologique qui manque, mais il n'y a pas la dimension critique non plus. Il ne faut pas, toutefois, en tirer la déduction d'une absence de Pasolini, car il est toujours là. Mais c'est une présence silencieuse et impersonnelle sans ego ni effets spéciaux, à la manière de « un'occhio cinematografico » :

> L'io è ormai un testimone, un occhio : l'intermittenza del cuore lascia il passo al bozzetto. Il desiderio « quasi mistico » di entrare nei pensieri d'un ragazzo si trasforma nel desiderio di documentarsi, d'incamerare lessico e cronaca.[157]

L'auteur, donc, se reconnaît dans un forme optique et déambulatoire ; on ne perçoit pas sa présence intellectuelle à l'intérieur de la narration (il n'y a pas le *voice over* d'un auteur omniscient), c'est plutôt une présence physique (gestuelle et perceptive) qu'on remarque. On s'aperçoit du geste (appareillé) de l'auteur qui détermine ce qu'on lit[158], qui en est la fonction d'unité. Son statut, on l'a souligné, est déjà incroyablement cinématographique : mi-cinéaste, mi-cameraman. C'est le désir, dans un jeu environnemental de réaction et interaction, qui

---

154 Deleuze et Guattari, 1980: 20.

155 Il y un principe de performativité (documentaire) qui peut être reconnu par cette perspective. La performativité (anti-romanesque) sera un trait que Benedetti (1993 et 1998) attribuera surtout à la dernière période de Pasolini.

156 En effet, Celati (2007) joint au livre une carte aussi de ses déplacements (réels ou fictionnels) au niveau géographique.

157 Siti, CXVII.

158 Siti nous dit à ce propos: "il romanzo, quel romanzo unitario che non é nel plot, é nello sgaurdo dell'autore, nella sua emozione continua d'essere immerso nella vita popolare; l'immagine dell'autore, che perle rigide regole di impersonalità non compare mai nel testo, é però costantemente sotto pelle nel testo." (CXX)

guide ses gestes : il trace le parcours de son objectif et adresse son ouverture vers une certaine direction[159]. On pourrait décrire cette attitude comme une projection, active et relationnelle, vers l'extérieur qui est de l'ordre affirmatif de la « croyance », plutôt que de celui de suspension hypothétique du « savoir »[160]. D'ailleurs, depuis l'analyse de Benedetti[161], on a accepté, dans la critique pasolinienne envers la littérature auto-suffisante, l'imposition d'une inclusion du geste vivant de l'auteur dans l'évaluation complète de son œuvre.

3. Le temps sans Histoire, autour de l'absence du plot.

Cet accent particulièrement physique et spatial que le roman acquiert ne peut qu'aller au détriment de sa construction au niveau temporel. Au sein de *Ragazzi di vita* , comme on a souvent remarqué, il y a une absence fondamentale de structure chronologique (à savoir d'intrigue), qui ne peut pas être rempli par la déclaration formelle d'un passage de temps (quelques années, officiellement). L'analyse de Siti est très claire :

> Manca un convincente scorrere del tempo, la vicenda narrata occupa sette-otto anni ma nel libro é sempre estate - si dedicano molte pagine a descrivere periodi di tempo brevissimi, e periodi di tempo molto lunghi non solo non vengono sorvolati nel bianco tra un capitolo e l'altro, ma non lasciano propria traccia nella narrazione.[162]

En effet, Pasolini ne construit pas une temporalité linéaire et évolutive, c'est-à-dire une continuité temporelle. Dépourvue d'un programme, c'est-à-dire d'un trajet écrit à l'avance, la narration se déroule, plutôt, autour d'une condition d'actualité qui semble a-chronique. Dans ces dimensions, les actions sont notés sur l'instant, dans leur simple advenir davantage que dans leur raisons, selon l'aspiration à un « verismo capillare su una pagina stenografata alla velocità di un pensiero mai rivolto a se stesso. »[163] C'est une méthode d'immédiateté qui ignore la construction et la profondeur chronologique, ressemblant à la démarche du journal qu'il décrivait avec un certain intérêt comme une « forma frammentaria di romanzo, dove appunto il tempo si dissocia come guardandosi in uno specchietto frantumato. [164]» Le temps est, donc, comme chez Benjamin, fragmenté et suspendu dans ses morceaux instantanés et

---

159 C'est la fonction subjective du positionnement, dans les termes de Huyghe : "Une caméra inerte tient en soi une disposition d'ouverture, disposition que sera mise en œuvre - déclenchée à vrai dire - dans certaines conditions, à partir d'une certaine position." (2012: 15)

160 Selon les catégories de Deleuze (IT).

161 Benedetti, 1998.

162 Siti, CXVII.

163 Pasolini, RR: 169.

164 Pasolini, PM: 27.

chargé d'intensité, hors d'un système ordonné et unitaire[165]. Il ne s'agirait, au final, que d'une contemporanéité intempestive qui est naturellement propre à l'enregistrement par la caméra et dont le principal mérite est, comme le souligne Pierre-Damien Huyghe, d'être indépendant de nos constructions subjectives:

> La caméra n'envisage pas, elle n'entrevoit pas, elle voit tout simplement. Et elle est juste contemporaine, dans cette vision, des accidents lumineux qui l'affectent[166].

Cette constellation de fragments, par conséquent, relève d'un temps sans histoire, ni Histoire. L'auteur désire, en effet, arracher la vie à sa détermination historiciste, en essayant de repérer aux marges de la civilisation des couches de survivances étrangères (inciviles), échappant au discours historicisant de cette civilisation-même. Pasolini ne veut pas engager ses images, comme manifestations singulières, dans une narration historique. Il préfère demeurer dans les images, dans leur surface perceptive, à leur abri : c'est dans cette condition de projection attentive (sans spectacle) de l'*ex-pectateur* qu'une réelle expérience du passage du temps s'expose véritablement, hors de toute représentation. La réflexion de Gianni Celati à ce propos (lorsqu'il se réfère au style documentaire des films de Wenders[167]) est très claire. Il nous décrit une sensation très proche de la lecture de *Ragazzi di vita*, fondée sur des:

> momenti che non rimandano ad alcuna azione, nè ad alcuna attesa, e ci invitano soltanto a guardare per un certo tempo le immagini [...], senza alcuna promessa. Cio' implica che in quei momenti il nostro punto di riferimentio non é quello fictional dell'azione o della trama, ma quello non fictional del tempo che passa durante il nostro guardare.[168]

Il manque, donc, l'horizon de l'Histoire qui a marqué le caractère romanesque depuis ses origines. Mais il manque aussi une histoire au sens de « plot » : une action qui se déroule entre un passé et un future en façonnant un intrigue. Les faits ne sont pas introduits, ni s'achèvent en une conclusion selon un enchaînement causal assumé par une omniscience narrative. Il n'y pas vraiment de séquentialité d'ordre prioritaire : comme les événements jaillissent « liberi della sua [du temps] logica finalistica » la narration devient « un cristallo... che puo' mostrare indifferentemente ora l'una, ora l'altra delle sue facce »[169].

---

165 On a aussi décrit la temporalité du roman en termes d'un "tempo lirico", qui relèverait du regard du poète.
166 Huyghe, 2012.
167 "Il film di Wenders é uno degli esempi più metodici di questo nuovo modo di concepire il cinema: un film più vicino alla forma documentaristica che a quella di consumo, e che sostiene la tensione delle scene più con la presa delle immagini che con lo sviluppo di un'azione." (Belpoliti et Sironi, 124)
168 Ibidem.
169 PM: 51.

La structure temporelle ne correspond pas à celle caractéristique de la fictionnalité romanesque classique et dramatique (selon un schéma qui remonte à Aristote) : elle n'a pas cette chronologie claire, évolutive et conclue qui fonde la sémanticité du texte en lui assignant une fin et un message (et, aussi, un côté spectaculaire). La critique s'en est aperçue immédiatement : « ' Ragazzi di vita ' non é un romanzo, perché un romanzo é sempre una storia a svolgimento morale. »[170] Mais, alors, qu'est-ce que c'est, cette narration sans téléologie ? La critique a suggéré une certaine proximité avec la forme du récit qu'on nomme en italien « racconto » (et qui rend la dimension testimoniale du terme *story* emprunté des pratiques de *storytelling* abondamment discutées aujourd'hui), plutôt qu'avec le dispositif romanesque. C'est un recueil documenté de spécimens, un échantillonnage[171] où il n'y a pas une action unitaire, mais « una galleria, un campionario antropologico di azioni. [172]» Un répertoire de témoignages. Leur disposition ne relève pas d'une syntaxe chronologique et significative, car ils ne sont pas manipulés par une « composition » fictionnelle[173].

Dans l'horizon italien contemporain, on doit à Gianni Celati une théorie (et une pratique) du récit qui s'oppose à la structure romanesque, à la fois dans sa configuration téléologique (roman classique d'action) et dans sa tendance à l'introspection psychologique (roman méta-réflexif moderne)[174]. Son analyse, toutefois, s'appuie en particulier sur le formidable portrait du conteur (tout joué en opposition au romancier) consigné par Benjamin[175]. On pourra y reconnaître, sans doute, le profil de *Ragazzi di vita* selon l'analyse qu'on en vient de faire. Un « racconto » est, d'abord, fondé sur l'expérience directe et sur l'écoute et l'échange (c'est-à-dire sur une présence responsable et réactive), plutôt que sur l'invention fictionnelle :

Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée

---

170 C'est un commentaire de Vigorelli, cité par Siti, XXV.

171 Il y a un hommage implicite à la démarche esthétique de Whitman (un modèle pour notre analyse), ici lu par Deleuze (1993).

172 Siti, CXVII.

173 C'est une méthode de présentation opposé à la mimétique de la fiction, ainsi décrite par Huyghe : « Figurer plutôt que montrer, tel est donc l'enjeu. Et, afin de figurer, « composer », penser, pratiquer l'œuvre comme une « ordonnance ». » (2012 : 57)

174 Une synthèse de sa pensée autour de cette question peut être repérée dans Benedetti, mais il y aussi plusieurs textes de Celati dans le recueil déjà cité où il défend une "pratica narrativa più leggera e meno forzata di quella romanzesca", qui aurait une professionnalisme chimique et artificiel Il denonce une "letteratura industriale" qui serait "la riduzione di tutto l'esistente a modi di dire e di narrare impersonali, come se al mndo nessuno parlasse in modo proprio, sotto la propria responsabilità". (Belpoliti et Sironi, 2008 : 32-40)

175 En outre Benjamin compare aussi l'attitude de fidélité ascétique au cours du monde à un saint aussi bien qu'à un chroniqueur: "En subordonnant le récit des événements aux insondables desseins de la Providence divine, ils se sont d'emblée déchargés du soin de montrer et d'expliquer. Ils y suppléent par l'interprétation, qui ne vise pas à enchaîner rigoureusement les événements les uns à les autres , mais à les insérer dans le cours insondable du monde. » (2000/III : 133)

> par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, lui, est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus des conseils, et ne sait plus en donner.[176]

Le conteur laisse son conte sans raison et sans détermination psychologique, par un style immédiat et sec qui émerge d'une attitude de réserve.

> L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler une explication. […] L'extraordinaire, le merveilleux est raconté avec la plus grande précision, mais le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur. […] Rien ne recommande plus durablement les histoires à la mémoire que cette pudique concision soustrait à l'analyse psychologique.[177]

Si l'on souhaite tester la structure de l'œuvre, on pourrait aisément s'apercevoir de cette configuration fragmentaire qui rassemble plutôt à un recueil de contes ou à une collection de témoignages racontés. Chaque épisode est un éclair, qui peut bien être lu par soi-même sans respecter la séquence du livre. Il n'y pas de véritable enchaînement narratif : c'est juste un archive d'événements de vie.

4. Une vocation cinématographique (néoréaliste).

On a déjà rapidement souligné l'attitude cinématographique d'une écriture très sèche et impersonnelle qui semble se rapprocher du scénario filmique, selon un « stile-sceneggiatura » qui devient « una stenografia in cui non c'é più tempo per gli esami di coscienza »[178]. Il suffit de demeurer sur la surface eidétique des choses, en témoignant les signes immédiats du réel sans creuser dans leur interprétation[179]. Par conséquent, s'il y a une vocation de conteur derrière ce roman (on dirait presque contre ce roman), il faut la placer à côté de celle de cinéaste.

Mais il ne s'agit pas tout simplement d'une démarche cinématographique générique. Ou bien s'il s'agit du cinéma tout court, c'est selon l'acception de Huyghe où pas tous les films ne

[176] Benjamin, 2000/III: 121
[177] Ibidem: 123-125.
[178] Siti, CXVII.
[179] Un moment purement esthétique et perceptif (ouvert par l'appareil caméra), hors de la compréhension et du divertissement. L'expérience ne serait donc "ni délicieuse, ni cathartique" mais "essentiellement esthétique, faite de moments sensibles capables de distendre et dans certains cas de trouer [..] la trame du dicible." (Huyghe, 2012)

relèveraient d'une authentique structure cinématographique. En tout cas, il nous semble que cette tendance en Pasolini puisse être décrite selon les caractéristiques d'un courant qui l'avait précédé de proche, le néoréalisme[180]. Il y a, dans l'attitude stylistique de Pasolini (spectateur très attentif et passionné), quelque chose qui semble être de l'ordre d'un héritage. On pense d'abord au néoréalisme tel qu'il a été décrit par Deleuze entre la fin de son premier volume voué au cinéma (*L'image-mouvement*) et le début du volume suivant, *L'image-temps. C'e*st-à-dire au néoréalisme qui marque une discontinuité par rapport à la tradition américaine d'un cinéma structuré autour de l'action d'un intrigue et de son unité narrative, en mettant en valeur ce moment (proprement documentaire) où « le cinéma rencontre l'imprévisible ou l'improvisation, irréductibilité d'un présent vivant » par rapport au « présent de la narration »[181]. Il qualifie de « bergsonisme » cette qualité cinématographique qui relève d'« une totalité ouverte » et « de l'événement en train de se faire »[182].

Cette nouvelle ligne qui trouve son baptême dans l'Italie qui sortait de la guerre se distingue par une attitude « dispersive » qui ne répond plus à une organisation narrative « globalisante et synthétique ». Entre les scènes « les enchaînements, les raccords et les liaisons sont délibérément faibles » et leur protagonistes apparaissent « multiples, à interférences faibles », ils semblent être « à peine concernés par les événements qui leur arrivent ». Le thème formel d'un tel cinéma, selon Deleuze, serait la « balade » en tant que cheminement gratuit et sans une fin à travers un espace « défait, non moins que l'histoire ». Et il s'agit, souvent, d'« espaces quelconques », de « terrains vagues »[183].

Le réel, par conséquent, « n'était plus représenté ou reproduit, mais visé [184]». De ce point de vue, ce qui prend la place de l'action narrative au milieu du projet du cinéma (italien) d'après-guerre est une simple « situation » qui s'exprime au niveau optique et sonore. C'est Pasolini, lui-même, qui nous a offert une synthèse foudroyant du néoréalisme : « Ciò che è insignificante, è. »[185] La structure du roman pasolinien se rapproche beaucoup de cette démarche, où la volonté subjective s'absente : « Un autore non può essere che un estraneo in

---

[180] Une expérience dont l'élan vers l'extérieur, l'exploration de territoire et de corps, l'absence de romanesque, rappellent ce Pasolini qu'on vient de décrire: "la sortie des studios, les acteurs non professionnels, l'absence d'intrigue, de décor ou encore - une absence encore plus difficile à accepter au regard de plusieurs films - celle du montage avec l'idée que les films suivent des personnes réelles en temps réel dans une vie quotidienne.» (C'est le résumé rapide de Bonamy, 2015 : 10).

[181] Pasolini, lui-même, s'opposait à un cinéma narratif et spectaculaire d'origine surtout américaine qui se rapprochait du théâtre et du roman: "È stata costruita rapidamente quella convenzione narrativa che ha fornito materia di inutili e pseudo-critici paragoni con il teatro e il romanzo." (EE: 173) Pasolini semblait faire une tentative contraire en poussant le roman vers le cinéma.

[182] IM: 279.

[183] Ibidem, 279-280.

[184] IT: 7.

[185] EE: 246.

una terra ostile. »[186] On a, en effet, essayé de décrire *Ragazzi di vita* comme une série de digressions sensorielles qui se déroulent pendant le cheminement exploratoire de l'auteur. Cette configuration est une constante, plus ou moins latente, de l'œuvre de Pasolini : il aura une occasion de l'expliciter, en se débarrassant du cadre fictionnel, par exemple dans son *L'odore dell'india* [187] (une espèce de documentaire verbal, un journal qui trace son voyage avec Moravia). Mais c'est probablement dans la forme du « sopralluogo » (en vue d'un film à réaliser) qu'il atteint le déploiement le plus direct et authentique de ce paradigme esthétique. Dans ce cas, l'intention de faire une œuvre, donc l'hypothèse d'une histoire (qui parfois n'existera jamais), ne fournit à l'auteur qu'un cadre pour expérimenter le réel et le rendre visible[188].

5. Des hommes-sans-contenu : sur les personnages impossibles.

Qui sont, donc, ces « ragazzi di vita » annoncés par le titre ? Il ne s'agit pas du tout de véritables « personnages » selon un canon fictionnel[189]. Ils ne peuvent pas être des protagonistes d'une histoire (qui d'ailleurs n'existe pas), ni les sujets d'un destin : l'auteur ne donne, à ces vies, aucun contexte biographique ou familial, ni un portrait psychologique ni un développement personnel. Il s'agit d'un groupe varié et anonyme qui passe rapidement sous nos yeux dans leur routine quotidienne sans se prêter à une analyse. Ils sont une présence momentanée dans le champ de notre regard qui n'a pas de profondeur chronologique ni de structure subjective. On voit leur corps, on entend leur bruits et leur bavardage : nous les percevons, mais il nous est impossible de les connaître. Le narrateur, en effet, s'arrête à la perception de leurs figures (dont il donne un portrait sensible) et refuse de pénétrer dans une quelconque intériorité[190]. C'est un ensemble qui n'est pas figé par des liaisons particulières selon un réseau fictionnel : c'est le hasard qui les pousse à la rencontre et à l'interaction. Ils se déplacent librement dans l'espace horizontale de la terre, ne sont jamais hiérarchisés selon une ligne verticale : une multitude, plutôt qu'une société. Ils semblent, ainsi, juxtaposés. Par

186 Ibidem, 270.

187 Cf. Pasolini, *L'odore dell'india* in RR I.

188 Le devenir de Pasolini le pousse au-delà de son être-écrivain du début, il est déjà quelque chose de différent (comme nous prévenait Deleuze: "Écrire c'est devenir autre chose que écrivain. »). Dans son roman, on le découvre promeneur, anthropologue, cinéaste, conteur... .S'il est "écrivain », il l'est « comme voyant et entendant », parce que « le but de la littérature : c'est le passage de la vie dans le langage qui constitue les idées. » (1993 : 16)

189 On a déjà introduit cette question dans un auteur qui "non può, o non vuole creare dei personaggi tridimensionali", en créant plutôt "dei "tipi" (quando non sono apertamente, come in "Teorema" delle ipotesi sperimentali), o al massimo delle commossse stilizzazioni dal vero" (XCVII)

190 Les critiques ont bien remarqué cette attitude d'objectivé extérieure comme d'un "osservatore occasionale" auquel est propre un certain "modo accanito e monotono di girare attorno al corpo dei personaggi senza mai penetrarali." (rapport concernant ce roman cités par Siti, CXVIII)

conséquent, il n'y a pas une figure héroïque (un Homme) qui occupe le centre de la narration pour devenir le véhicule magnétique de signification des faits. Le centre est vide. Même Riccetto, qui paraît être le personnage principal parmi eux, ne se révèle pas un véritable protagoniste romanesque dans ses apparitions intermittentes.

Le roman traditionnel repose dans la construction, psychologique et chronologique, d'une personne (selon le modèle du *Bildungroman*) et consigne, donc, au dispositif-personnage une position fondamentale dans son projet téléologique[191]. En outre, la figure du protagoniste n'a pas seulement une fonction significative et morale dans la trame, elle est aussi nécessaire à la fonction d'identification émotionnelle (entre catharsis et amusement). Aucun des « ragazzi di vita » ne peut soutenir un tel rôle : ils sont dépourvus du poids nécessaire et de l'épaisseur suffisante pour soutenir une telle propriété. Ils bougent et disparaissent trop rapidement, légers comme des fantômes. Il semble qu'aucun dispositif identitaire, ni définition personnelle (*persona*, au sens socio-juridique) ne puisse attraper et figer ces visions singulières. Ils n'ont pas même de nom officiel: le lecteur n'arrive à connaître que leurs drôles de surnom (liés souvent à une caractéristique physique) : Ricetto, Negro, Caciotta... Quand quelqu'un leur demande leur identité l'auteur nous dit seulement qu'ils refusent en improvisant une esquive, un masque:

> Il frate gli chiese che gli dicessero le loro generalità. « Le che ? » fece il Ricetto, sorpreso ma tutto servizievole, mettendosi a sua piena disposizone. Quando seppero che cavolo erano queste « generalità », le diedero false, e, in compenso, presero rispettosamente dalle mani del frate il tagliando.[192]

Sans aucun programme politique, ils se montrent, de toute façon, incapables de répondre au pouvoir et aux mécanismes de propriété : ils ont une conscience innée du jeu de la vie, de l'impermanence de toute possession et de tout nom. Ils ressemblent énormément aux *tricksters* de Walser, si aimés par Benjamin et Agamben : des escrocs, des arnaqueurs qui vivent au jour le jour selon une improvisation sans jugement, ni faute[193].

---

191 Effectivement, Siti remarque: “Il concatenarsi delle azioni non é motivato, e non puo' esserlo, perché non esiste uno spazio d'interiorità dei personaggi”. La modalité de la narration peut etre plutot decrite comme un “atteggiamento di impersonale registrazione”. (Ibidem)

192 RR/I: 594.

193 Ils témoignent, au fond, d'une perspective politique qui se développe à partir d'une “volontà di liberarsi del peso della persona, della responsabilità tanto morale che giuridica che essa porta con sé. La persona (tanto nella sua veste tragica che in quella comica) è anche il portatore della colpa e l'etica che essa implica è necessariamente ascetica, perché fondata su una scissione (dell'individuo dalla sua maschera, della persona etica da quella giuridica). É contro questa scissione che la nuova identità senza persona fa valere l'illusione non di un'unità, ma di una moltiplicazione infinta delle maschere.” (Agamben, 2009 : 81)

Pour Pasolini, le refus de la représentation et de l'explication est une priorité : il ne veut rien inventer[194]. Il ne veut pas identifier les formes de vie qui l'entourent par des constructions fictionnelles, en éliminant leur singularité (indiscernable). Une opération qu'il qualifie de naturaliste ou de raciste. Et tout cela est particulièrement vrai pour les êtres humains, dont il veut toujours garder leur présence concrète et irréductible (corporellement, socialement, linguistiquement spécifique) : leur *sicceitas*[195], leur être-ainsi. Il raconte d'une dispute avec Moravia et Bertolucci à propos d'une possible représentation d'un « facchino ».

> Se io […] voglio esprimer un facchino, prendo un facchino vero e lo riproduco : corpo e voce. […] Noi borghesi siamo tutti razzisti. Ora io non voglio esserlo. E voglio che un facchino sia un facchino : cioé non voglio che sia né un'immagine che mi piace, né il portavoce della mia filososfia.[196]

Il refuse une représentation esthétique, aussi bien qu'une représentation interprétative où l'objet ne serait qu'un fétiche instrumentalisé par des idéaux que ce soit de beauté formelle ou de vérité intellectuelle : il envisage plutôt une méthode d'enregistrement capable de garder la singularité telle qu'elle est.[197] Dans sa distance irréductible[198]. Il ne veut pas réduire la présence extérieure du réel à un cliché, à une invention fictionnelle. Il ne veut pas faire semblant de n'être pas là en cachant sa présence derrière une machine narrative autonome (qui, au fond, n'exprime dans son fonctionnement impersonnel qu'une souveraineté absolue de conscience subjective)[199]. Par conséquent, des personnages ne restent que leur présence sensible, physique, en toute leur nudité[200]. Leur description relève d'une série simple de gestes (dont la conscience reste inconnue) : rire, nager, voler, manger, marcher, crier, pousser un chariot... Les actions se déroulent sans explications, car le narrateur n'intervient jamais : les

---

194 Une position similaire est celle radicalement soutenue par le cinéma de Straub et Huillet: "Laisser les choses telles qu'elles existent en dehors de nous, n'implique pas seulement de ne leur appliquer des grilles idéologiques préconçues; mais au-delà, de s'abstenir vis a vis des choses intervenant dans l'œuvre […] de toute forme d'intention, car une intention n'est pas finalement pas autre chose qu'une manifestation prédatrice." (cit. par Turcquety, 2009 : 528)

195 Cf. Agamben, 1990.

196 EE: 248-249.

197 Siti nous raconte d'un jeune Pasolini, quelques ans auparavant, qui interviewait des jeunes pour integrer leur expérience réel dans un texte qu'il était en train d'écrire: "Pasolini, sedotto dal fascino del "documento", chiede ai ragazzi "veri" che sono stati in Svizzera e in Yugoslavia di scrivere una relazione per inserirla tale e quale nel testo". (CVIII)

198 En revenant au cadre cinématographique, il s'agit du choix de ne pas permettre "une puérile identification du spectateur au personnage par le truchement de la caméra, mais au contraire par l'impitoyable extériorité du témoin." (Straub-Huillet, Cit. par Turcquety, 39)

199 Siti remarque cette condition, en la definissant sur le mode negatif d'une "Impossibilità da parte di Pasolini di "donarsi" a un personaggio, cancellandosi." (XCVIII)

200 Agamben décrit ainsi cette condition "non é la cosa, ma la sua conoscibilità (la sua nudità), essa non esprime né significa la cosa : e, tuttavia, in quanto non é che il donarsi della cosa alla conoscenza, il suo spogliarsi delle vesti che la ricoprono, al nudità non é altro dalla cosa, é la cosa stessa." (2009: 119)

moyens ne restent que des moyens, non asservis à des fins particulières. Au pire l'écrivain inscrit l'événement sous la raison (vide) d'un proverbe (qui appartient au même univers que les personnages) : « Uscirono subito, a ogni modo, ché chi va in giro lecca e ci sta a casa la lingua je se secca »[201]. Les événements et les actes ne s'inscrivent jamais sous un pathos sentimental ni sous une décision morale pour ces personnages pasoliniens qui accueillent la vie terrestre dans son affirmation ouverte. Dans leur légèreté il n'y a pas de scandale, ni de honte, ni de tragédie. Même la morte ne peut pas les bloquer, ils passent à côté, amoraux, et poursuivent leur chemin:

> La scaletta a chiocciola straboccava di gente. Una ringhiera di ferro, sottile cedette,si spaccò e una donna cadde giù urlando e sbatté la testa in fondo contro uno scalino. Quelli rimasti fuori continuavano a spingere. « É morta » gridò un uomo in fondo alla cantina. […] Marcello continuava a scendere gli scalini. In fondo fece un salto scavalcando il cadavere, si precipitò dentro la cantina e riempì di copertoni la sporta insieme agli altri giovani...[202]

Ils ne s'avouent jamais par le langage, ils ne se prêtent à aucune idéologie. Ils ne font pas de vraies conversations, ni d'analyses : leur langage garde toujours une expressivité physique, immédiate, sémantiquement indécidable[203]. Il ne s'agit pas d'un discours qui explique ou fait des confessions (en établissant un ordre). C'est une voix, sans contenu, qui fait des bruits (« Pff, pff, pff »), qui rit (« Uàh, uàh, uah »), qui incite et demande attention (« Daje » ou « Aoh »), toujours en train de blasphémer et insulter (« Mannaggia », « Ma li mortacci tua », « Vaffan... », « Stronzo »). Parfois cette voix chante, des chansons populaires : « Zoccoletti, zoccoletti... ». Ou bien indique pragmatiquement un mouvement : « Annamo va ». Naturellement, Pasolini n'adopte pas sa langue maternelle, son italien bourgeois, mais essaye de reproduire les dialectes de la banlieue dans leur état originaire et sauvage. Depuis son expérience en Friuli, il garde un grand intérêt pour les formes orales et vernaculaires de la langue. Il veut en défendre la richesse, locale et variée, qui – comme les lucioles - est en danger de disparition face à la langue universel et neutre de la bourgeoisie technique nationale, que la télévision impose passivement.

Ces « ragazzi di vita » sont, alors, des présences pragmatiques et vitales, qui restent hors de la signification : des hommes-sans-contenu, de simples signes, des images insignifiantes[204]. Leur apparition (c'est-à-dire, leur visibilité médiale) n'est pas soumise à un

---

201 RR/ I: 585.
202 Ibidem: 527
203 Comme Scherer (2006) remarque en passant.
204 D'ailleurs Pasolini-meme reflechissait d'une telle manière: "Come chi si veda per la prima volta in uno specchio e si renda conto di essere un'immagine sempre e non solo nello specchio: non significato

cadre conceptuel, ni à un cadre narratif : dans une transparence totale ils ne gardent aucun secret (de beauté ou bien de vérité)[205]. Seulement ainsi, dans sa résistance concrète, leur apparition peut garder sa puissance relevant d'une « originale qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva visionaria. »[206] Car cette « loro qualità poetica » serait « corrotta e resa irreale dal contenuto.» Cette absence d'explication, ce silence qui n'a aucune morale possède une dimension presque surréaliste, qui peut devenir à la limite « parabola, mai espressione concettuale diretta.»[207] En absence d'une structure logique à saisir, on est obligé de s'exposer à une pure expérience sensible, à expérimenter une situation, à observer un document, et pas à accepter une signification. Il n'y a pas de réponse a priori ou universelle, il faut s'engager dans la singularité qu'on a sous les yeux. Comme dans la devinette zen du maître et du bâton cité par Benedetti[208] où l'esprit rationnel est placé dans une indécidabilité logique qui ne peut être arrêté dans sa névrose que par une action, un geste. C'est ici le surgissement du réel (dans son évidence incontournable) quand il est délivré de toute valeur et signification subjective pour celui qui «riesce a intravedere ciò che vale al di fuori di ogni valore : la santità del nulla. »[209] Cette conscience d'une valeur propre à ce-qui-est, dans l'acceptation de son être-tel et irréparable[210], a suggéré à Siti une définition de « storie zen » qu'on pourrait bien référer à notre œuvre[211]. C'est un vide qui n'a ni une austérité métaphysique, ni une angoisse existentialiste : c'est plutôt le vide-plein du continuum matériel (dans son inéluctable chosalité) hors de toute définition catégorielle. Cette condition, selon Celati, se révèle sincèrement joyeuse[212] : elle relève d'un univers comique où le corps n'a plus aucun symbolisme, aucune distinction mentale, aucun contrôle moral. Il est donc consigné à une interaction libre et indifférenciée avec les choses dans l'espace, où l'homme, l'animal, la plante et l'objet s'associent d'une manière fluide... C'est un état, sans individualité, relevant d'une inéluctable contiguïté spatiale collective :

> Un corpo solo che fa tutt'uno con lo spazio, un corpo totale dove ognuno perde la sua singolarità, continuando pero' nel suo specifico movimento corporeo. Spazio come intersecation di movimenti

---

significante "uomo", ma significante esso stesso.»

205 Pourtant il restent, dans leur superficialité, terriblement fascinants: "questa semplice dimora dell'apparenza nell'assenza di segreto è il suo tremito speciale – la nudità, che , come una voce bianca, non signfica nulla e, proprio per questo, ci trafigge." (2009: 128)

206 EE: 177.

207 EE: 172-174.

208 Cf. Benedetti, 1998.

209 C'est une lettre adressée à Pasolini par Sandro Penna (LE/II: 665).

210 Pour la question de l'irréparable (et ses enjeux éthiques et politiques) voir Agamben, 1990.

211 Une condition qui implique une renonciation de toute possession y compris celle d'un style: "Per godere della leggerezza del nulla, bisogna dunque rinunciare al possesso." (Siti, XXXIII)

212 Voir le texte dédié par Celati à la question de "Il corpo comico nello spazio" (2008 : 106-113). On attribue, donc, à Pasolini cette définition du comique qui ne relève pourtant de l'"ironie" (une catégorie qu'il a souvent critiquée comme signe de la conscience bourgeoise).

> conreti e di flussi. Appunto regola del flusso : qui lo spazio é occupato da flussi di corpi, come in altri casi sarà occupato da flussi di oggetti ; ma non c'é differenza. Corpi e oggetti in questo spazio non hanno una netta separazione, sono entrambi presenza e materia...[213]

Pasolini ne refusait pas de reconnaitre cette dimension comique, concrète et humble du monde populaire, dont elle, au contraire, représente la caractéristique qu'il adorait le plus sans aucune doute[214]. Il était explicite à ce propos:

> In quei grami
>
> caseggiati dove si consuma l'infido
> ed espansivo dono dell'esistenza -
> quella vita non è che un brivido;
>
> corporea, collettiva presenza;
> senti il mancare di ogni religione
> vera; non vita, ma sopravvivenza
>
> - forse più lieta della vita - come
> d'un popolo di animali, nel cui arcano
> orgasmo non ci sia altra passione
>
> che per l'operare quotidiano:
> umile fervore cui dà un senso di festa
> l'umile corruzione.[215]

Note conclusive: portrait de Ragazzi di vita *en* Sacro G.R.A.

En conclusion, comment faudrait-il concevoir l'opération de Pasolini dans *Ragazzi di vita* (s'il ne s'agit pas d'un roman)? Peut-être comme un essai contre-fictionnel qui vise à "documenter narrativement des formes de vie, présentes ou passées, dont l'enregistrement et la diffusion contribuent à nous faire espérer en l'avenir, en validant et en renforçant nos aspirations amoureuses"[216].

---

213 Belpoliti et Sironi, 2008: 113.

214 Pasolini semble lier cette "umorismo" à une affaire de grâce: "L'umorismo come carità è la grazia / La grazia é popolare: per eccellenza." TO: 36.

215 CG: 60-61

216 Selon une définition proposée par Citton, 2013c: 141.

Sans aucun doute, Pasolini envisage le monde humain des *borgate*, dans sa condition d'évanescence mi-présente et mi-passée, comme une forme de vie différente, une alternative à l'univers bourgeois et urbain où il se sent étouffer. Il s'agit d'une humanité simple, vigoureuse et immédiate qui s'oppose dans sa naïveté presque animale à la bourgeoisie avec ses mythes du travail et de la propriété, avec sa (fausse) morale et sa (mauvaise) conscience[217]. En même temps, il refuse de retourner contre la bourgeoisie sa propre raison, comme dans le marxisme orthodoxe, qui avait créé une eschatologie idéologique (celle de la classe ouvrière) alternative au paradigme capitaliste. Par contre, la vitalité de ses jeunes n'a pas une tradition monumentale, ni une mission pour l'avenir[218]. Elle témoigne, pourtant, d'un goût concret et spontané pour l'expérience dans ses moindres actions quotidiennes, dans sa routine minimale où la vie végétative, la vie sentimentale et la vie intellectuelle se mêlent. Là, la conscience bourgeoise semble se débarrasser de toutes ses séparations et retrouver instinctivement l'existence gestuelle qu'elle avait perdue. C'est une nécessité historique, ainsi mise en évidence par Agamben :

> Un'epoca che perduto i suoi gesti è, per cio' stesso, ossessionata da essi ; per uomini, cui ogni naturalezza é sottratta, ogni gesto diventa destino. E quanto più i gesti perdevano la loro disinvoltura sotto l'azione di potenze invisibili, tanto più la vita diventava indecifrabile. É in questa fase che la borghesia, che pochi decenni prima era ancora sladmente in possesso dei suoi simboli, cade vittima dell'interiorità, e si consegna alla psicologia.[219]

Les « ragazzi » vivent dans une condition d'immanence pure et insouciante (l'être-ainsi) sans se préoccuper d'aucun devoir, sans demander aucun fondement : l'unique tâche qui reste à l'homme est le bonheur. Ils acceptent instinctivement tout ce que la réalité leur donne, leur condition quelconque, sans aucune possession Par conséquent, ils habitent une existence tellement profane que le mal n'est pas séparé du bien, la joie ne méconnaît pas la souffrance, et dans leur oubli de dieu s'expose quelque chose de sacré : « que le monde ne révèle pas Dieu, cela est proprement divin. »[220] « Come gli uccelli del cielo e i gigli dei campi », c'est une expression de l'Évangile que Pasolini a souvent utilisée pour décrire son expérience de ces formes-de-vie. Elle décrit une condition presque franciscaine de simplicité essentielle, d'immédiateté gratuite et de communauté terrestre.

---

217 "Caro Dio / l'idea del potere non ci sarebbe se non ci fosse l'idea del domani; / non solo, ma senza il domani, la coscienza non avrebbe giustificazioni." TO: 45.

218 Il n'y a pas aucun principe transcendent et mystérieux auquel confier la vie: il ne reste que la vie, qui repose complètement en elle-même (*acquiescentia in se impsum*). "Poiché certo la vita, senza Ariele, ha perduto il suo mistero e, tuttavia,da qualche parte sappiamo che ora solatnto ci appartiene, che ora solatnto cominciamo a vivere una vita puramente umana e terrena, la vita che non ha mantenuto le sue promesse e ora puo' per questo darci infinitamente di più." (Agamben, 2006: 18)

219 Agamben, 1998: 48.

220 Agamben, 1990: 98.

Mais Pasolini ne développe pas un tel discours, au contraire il cherche son point d'arrêt dans la présence (d'un corps, d'un sourire, d'un mot) : « questo fitto discorso critico, / che finisce nel pragma (il riso di Ninetto) invulnerabile »[221]. On n'est qu'en train de faire un commentaire de ses images, de ses situations[222]. Sa méthode ne consiste que dans l'exposition : un faire-voire, un faire-apparaître qui change les axes du visible et des émotions (au final, aussi du pensable). Il diffuse l'image et les sons d'une minorité, qui est aux marges de notre sphère perceptive (intentionnelle). Et il le fait sans aucun élan intellectuel ou construction spectaculaire : il leur rend simplement leur présence médiale. Présence de visages, présence de lieux, présence d'une langue : en synthèse, une présence dont l'image ne circule pas dans le système médiatique conventionnel. De cette manière il travaille la contradiction dynamique qui, dans le régime politique moderne, fonde la société sur une division entre le « Peuple » (idéal et souverain) et le peuple (au sens concret des pauvres et des marginaux)[223], à éliminer par assimilation bourgeoise (au nom de l'identité mimétique au modèle) ou par la révolution. Une élimination qui garde à la fois les traits violents d'une répression physique (du camp nazi au régime policier) et ceux plus anodins d'une homologation médiale[224]. C'est-à-dire l'effacement dans le champ de notre sphère attentionnelle des formes particulières (des peuples) par l'imposition d'une hégémonie homogénéisatrice au niveau de l'image (de la langue, des valeurs, des architectures...) : celle du Peuple[225]. Un Peuple que, pour Pasolini, ne serait que le peuple bourgeois et néo-capitaliste[226]. Par conséquent, l'opération politique de *Ragazzi di vita* s'inscrirait dans un effort pour montrer ce qui existe (sans avoir visibilité) : hors de ce que le système ordinaire de visibilité présente et représente[227]. Il s'agit de mettre cette visibilité en court-circuit avec la configuration médiatique de l'apparence (a fin de la briser). À ce point, il n'y pas une

---

221 OT: 36. Dans les *Ceneri di Gramsci*, également, il semble que l'exposition pragmatique du peuple (dans ses visages, ses chants, ses gestes) devienne un lieu d'irreparabilité et d'invulnérabilité où l'idéologie trouve son interruption.

222 Et un commentaire n'a rien de nécessaire, c'est seulement l'expression (précaire) d'une puissance eidétique. Car les images "ne s'impliquent pas à priori dans le symbolique, ne relèvent jamais parfaitement dans une explication accomplie, mais se signalent dans un commentaire imparfait. » (Huyghe, 2012 : 67)

223 Qui peut être aussi, selon Didi-Huberman (2012), le contradiction médiatique entre *People* et gens communs. Ou bien la contradiction, en économie mentale (Frank, 2013), entre capitalistes et prolétaires globales.

224 Pasolini accusait: " 'Ragazzi di vita' e 'Una vita violenta' / sono i titoli di quei miei romanzi / che hanno spiato l'odio razzista italiano." (TP: 1270)

225 À ce propos, il est intéressant de garder dans notre considération la réflexion pasolinienne sur les langages des choses quotidiennes (l'aménagement matériel de notre univers) comme distante silencieusement un mode de vie (Cf. *Lettere luterane*).

226 C'est le discours critique qu'il rend explicit, en particuliers, dans ses essais de *Scritti corsari*.

227 On pensera, donc, cette démarche documentaire sous la catégorie de l'interruption: "Le forme di quest'interruzione, in cui il factum del linguaggio e il factum della comunità emergono per un istante alla luce, sono molteplici e variano secondo i tempi e le circostanze : riattivazione di un gergo, trobar clus, pura lingua, pratica minoritaria di una lingua grammaticale..." (Agamben, 1998: 59)

responsabilité formatrice de l'auteur : il ne veut pas transfigurer le peuple ni dans le cliché, ni dans le registre sentimental d'un spectacle (un risque propre au néoréalisme). Il atteint une narration à bas taux de définition (*low-fi*)[228], émotion et signification :

> Un modo di narrare raffreddato, ossia con un deciso abbassamento della soglia di intensità : il che permette finalmente un pensiero per immagini, cioé senza il disturbo delle emozioni spettacolari.[229]

On pourra, donc, mieux comprendre *Ragazzi di vita* par la proximité d'un documentaire de Giafranco Rosi *Sacro GRA*. Cette proximité entre les deux vient de l'exécution d'une même tâche: l'exploration documentaire d'un territoire (sans visibilité). Voire du même territoire, matériel et humain: c'est-à-dire la banlieue de Rome (bien évidemment dans des contextes historiques différents). Les deux œuvres offrent une présence médiale à une humanité, à des lieux, à des instants saisis dans la vie quotidienne qui, dans notre régime perceptif et médiatique, restent d'habitude inaperçus. Une réalité aux marges, sans aucun spectacle, ni destin qui reçoit ainsi une chance d'aperception[230]. Dans le film de Rosi, toute une pluralité de visages, de gestes, de mots appartenant à la routine défilent doucement, un plan après l'autre, sans gagner aucun aménagement fictionnel (ni comique, ni tragique). Ils sont abandonnés à leur absence originaire de signification, à leur désœuvrement complètement matériel où l'homme perd tout son contenu (métaphysique) et se retrouve à côté des choses (objets, animaux, plantes...), décapé de tout vernis humaniste.

Chaque existence repose dans sa propre singularité, irréparable et invulnérable, en marquant la limite de la subjectivité de l'auteur et du spectateur : un *haecce !* sans aucune obligation de beauté ou de morale. L'effacement mystique et l'engagement politique coïncident[231] : « Vi ho falsamente abiurato all'impegno / ma perché so che l'impegno è inderogabile, / e oggi più che mai. »[232] C'est exactement dans l'acceptation complète de cet être-ainsi profane et humble, d'une gratuité sans mystère ni mission, qui ont fait expérience de quelque chose de « sacré ». Le documentariste qui erre dans les terrains vagues autour de la rocade romaine (*Grande Raccordo Anulare* : « G.R.A. ») est foudroyé par l'exposition presque spirituelle de la vie quelconque, son sacré Graal[233]. Parce que la gloire (divine) n'indique plus

---

[228] Cf. Bartorelli, 2010.

[229] C'est une reflexion de Celati (dans Belpoliti e Sironi, 2008: 124).

[230] De conscience au sens de Huyghe.

[231] C'est l'avis de Siti: "Lo straordinario tour de force che nelle ceneri di Gramsci é riuscito a Pasolini (in sorprendente parallelismo, come vedremo, con Ragazzi di vita) è quello di coniugare il massimo dell'impegno civile con il massimo dell'annullamento mistico. (XXXIX)

[232] TP: 1271.

[233] On pourrait envisager ainsi une opposition symétrique par rapport à *La grande bellezza* de Sorrentino qui a lieu dans le centre de la Capitale selon une démarche intégralement spectaculaire et fictionnnelle (plot, acteurs, musiques...).

un espace autre (ailleurs) et son devoir transcendant, mais elle demeure à l'intérieur profane des corps et des vies particulières (ici):

> Un nuovo uso del corpo é pertanto possibile solo se strappa la funzione inoperosa alla sua separazione, solo se riesce a far coincidere in un unico luogo e in un unico gesto esercizio e inoperosità, corpo economico e corpo glorioso, la funzione e la sua sospensione.[234]

Art et vie s'entraident. Tandis que l'image et le langage sont libérés de leur séparation névrotique du spectacle médiatique, revenant au commun de leur usage, les moindres corps vivants se découvrent puissants et glorieux dans leur exhibition non fonctionnelle[235].

[234] Agamben, 2009: 144.

[235] Encore Agamben, à ce propos: "il corpo glorioso é un corpo ostensivo, le cui funzioni non sono eseguite, ma mostrate ; la gloria è, in questo senso, solidale all'inoperosità" (2009: 123)

Deuxième chapitre.

Un appareil à performance (testamentaire).

Petrolio (1975)

Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir.

Note introductive.

Petrolio est le dernier ouvrage écrit par Pasolini, qui n'a jamais été achevé. Sa publication posthume aura lieu plusieurs ans après sa mort, en 1992 chez Einaudi, grâce au remarquable travail philologique de Roncaglia sur les textes conservés. L'éditeur a dû analyser et ranger l'ensemble très hétérogène et incomplet de matériaux d'une œuvre que l'auteur même avait conçue comme ouverte et indéfinie[236]. La parution de cet inédit a aussitôt éveillé un grand intérêt à cause non seulement de la grande popularité de l'auteur, mais aussi de sa particulière structure artistique qui a été sujet de plusieurs études[237].

À partir de 1972 Pasolini avait commencé à travailler sur le projet de ce « roman », dont l'écriture sera soudainement interrompue par sa mort. Il ne reste, donc, qu'une série de notes, brouillons, schémas parmi lesquels on peut aussi repérer de fragments déjà achevés. Pasolini a toujours gardé une certaine discrétion à l'égard de ce projet dont il nous a laissé quelques annonces d'existence sans se compromettre davantage. Le 10 janvier 1975, quelques mois avant son assassinat, il parlait ainsi de *Petrolio* (qu'il ne nomme pas) :

> Ho iniziato un libro che mi impegnerà per anni, forse per il resto della mia vita. Non voglio parlarne, però : basti sapere che è una specie di « summa » di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie. [238]

L'importance de cette œuvre, à laquelle il confiait une synthèse de son expérience entière, est proportionnelle au mystère où il désirait la garder. Il est, toutefois, intéressant de retenir sa déclaration méthodologique : il s'agit d'un projet ouvert (qui avait déjà démarré quatre ans auparavant) et sans une conclusion figée, sauf la disparition de l'auteur même. C'est cette indétermination même qui l'empêche d'en parler davantage, de l'encadrer par une définition précise.

On est confronté à une opération littéraire tout à fait différente de l'écriture de *Ragazzi di vita* qui s'était déployée vingt ans plus tôt dans un contexte socio-historique et existentiel désormais très lointain. En lisant *Petrolio*, il faut, donc, garder à l'esprit les changements qui

---

[236] Aurelio Roncaglia donne au lecteur un aperçu du complexe état du texte et de son travail dans la « Nota filologica » qui suit l'édition italienne du texte. Il décrit l'ouvrage pasolinien comme un « Metaromanzo filologico, inteso a rendere ancora più ambiguo e problematico il romanzo, attraverso la contestazione previa del normale presupposto d'un senso definitivamente fissato e circoscritto. » (Pet : 579)

[237] On fait d'abord référence à l'engagement intellectuel et académique de Benedetti, témoigné par exemple par les journées de colloques organisées en 1993 avec Grignani. (Benedetti et Grignani, 1993)

[238] Des mots plutôt connus, tirés de l'interview par Luisella Re, pour « Stampa sera » (cit. par Raoncaglia, 1992: 617).

se sont passés entre-temps. C'est à dire, au niveau italien, le développement transversal de la société de masse et de consommation sous le gouvernement néo-capitaliste de la *Democrazia Cristiana*. Pour ce qui concerne Pasolini, il faut se souvenir de ses expériences extra-littéraires et, surtout, de son impitoyable dénonciation du pouvoir bourgeois qui entraînait une homologation socio-culturelle systématique où les singularités sont écrasées[239]. On pourra, de toute façon, poursuivre notre ligne d'analyse en soulignant une certaine continuité entre les deux ouvrages cités sous la perspective d'une commune tendance documentaire. Par conséquent, l'analyse suivante se concentrera sur les enjeux de méthode de *Petrolio* (sur sa configuration médiale, visant à tracer la vie), plutôt que s'arrêter sur les grands thèmes du roman (le sexe, le pouvoir, les classes sociales…).

1. Ceci n'est pas un roman.

On commence, donc, par cet aspect qu'on vient de caler au centre stratégique de notre analyse de la méthode documentaire et qu'on a déjà eu moyen de discuter à propos du précédent texte. C'est-à-dire le refus d'un régime esthétique de représentation, en général, et de la forme de la fiction romanesque, plus spécifiquement. Dans la lettre à Moravia qui a été jointe à la fin du « roman », Pasolini déploie une réflexion méthodologique (une habitude assez fréquente dans tout l'ouvrage[240]) qui rend cette situation très explicite :

> E' un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi veri: la sua lingua è quella che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private o anche per la poesia: rari sono i passi che si possono chiamare decisamente narrativi, e in tal caso sono passi narrativamente così scoperti ("ma ora passiamo ai fatti", "Carlo camminava..." ecc, e del resto c'è anche una citazione simbolica in questo senso: "Il voyagea...") che ricordano piuttosto la lingua dei trattamenti o delle sceneggiature che quella dei romanzi classici: si tratta cioè di 'passi narrativi veri e propri' fatti 'apposta' per rievocare il romanzo. [241]

Bien qu'il donne l'appellation de roman à son travail, il avoue avec grande transparence que sa démarche de composition ne correspond pas du tout à celle de la fiction romanesque. Par

[239] Au jour de cette analyse, Pasolini renonce à une certaine attitude esthétique (dont *Ragazzi di vita* ou ses films de la célèbre *Trilogia della vita* étaient des remarquables exemples) pour expérimenter des nouvelles formes expressive comme le journalisme (*Scritti Corsari* et *Lettere Luterane*) ou la littérature impure (selon la définition de Benedetti, 1998).

[240] La dernière phase de la production pasolinienne se présente systématiquement sous la forme d'un chantier ouvert, selon la stratégie de l'« abbozzo » (ébauche), qui expose le processus de construction plutôt qu'un objet achevé et autonome. Benedetti, 1998 et 2003.

[241] Pet : 544-545.

conséquent, même un lecteur distrait est forcé à prendre en compte cette condition. Et s'il y a des passages qui remontent clairement à la structure romanesque, il s'agit de clichés évidents, placés à l'intérieur du flux d'un discours multiple qui n'est pas poétiquement encadré. Hors des règles fixes, Pasolini envisage plusieurs registres de communication qui vont de la langue des journaux à la forme d'une lettre privée[242]. En synthèse, il affirme renoncer à créer un objet fictionnel autonome et cohérent qui fonctionne automatiquement et inconsciemment dans la tête du lecteur : au produit d'une convention cachée il substitue une relation verbale directe, à découvert[243] .

> Ora in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente. Ciò vuol dire che non ho fatto del mio romanzo un 'oggetto', una 'forma', obbedendo quindi alle leggi di un linguaggio che ne assicurasse la necessaria distanza da me, (...) quasi addirittura abolendomi, o attraverso cui io generosamente negassi me stesso assumendo unilateralmente le vesti di un narratore uguale a tutti gli altri narratori. No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano.[244]

L'impossibilité de développer une structure romanesque découle de l'exigence de ne pas neutraliser sa présence vivante (corporelle, singulière et contradictoire) derrière une forme parfaite et indépendante. Il refuse, par conséquent, d'immuniser sa production intellectuelle en la séparant du processus de sa vie[245]. Au contraire, il souhaite l'inscrire dans son immanence tout en ouvrant un espace de rencontre qu'on pourrait définir communautaire :

> Ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me stesso: ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme (come si può fare da soli, scrivendo). [246]

Dans cette perspective, donc, Pasolini place son œuvre à l'extérieur de la perspective instrumentale de consommation fictionnelle et spectaculaire (à accomplir dans le privé, sans

---

[242] Comme on va voir (à l'aide de la pensée de Benedetti, en particuliers), il ne s'agit pas d'une opération postmoderniste telle que, par exemple, a été décrite par Rancière comme dimension du « carnaval », du « simulacre » et de l'« hybridation ». Une condition qui entraînerait le deuil d'un « écart fondateur entre l'idée et toute présentation sensible ». (2000 : 45)

[243] Il souligne cette situation ainsi : « Nel romanzo di solito il narratore scompare, per lasciar posto a una figura convenzionale che è l'unica che possa avere un vero rapporto con il lettore. Vero appunto perché convenzionale. » (Pet ; 545)

[244] Ibidem.

[245] Pour ce qui concerne l'opposition entre le paradigme communautaire et le paradigme immunitaire, il faut se référer à l'œuvre de Esposito, 2010.

[246] Pet : 544-545.

laisser des traces) : il la rend un lieu d'échange et de conscience (un moyen / milieu). C'est-à-dire, il pense la médiation comme une ouverture expérimentale et essaye de construire ses conditions de déploiement (malgré toutes les éventuelles limites d'une opération abstraite et solitaire telle que l'écriture, à la base, se révèle). Ce propos impliquera, d'abord, une constante interruption de la totalité identitaire de l'histoire, dévoilée en tant que représentation narrative, pour mettre en jeu directement les sujets. Par conséquent, l'auteur garde la signification romanesque dans un état préliminaire et potentiel qui déclare constamment sa médialité, même s'il pouvait aisément le traduire dans un ouvrage complet et cohérent :

> Cioè non potrei far altro che andare fino in fondo a una strada per cui mi sono naturalmente incamminato. Tutto ciò che in questo romanzo è romanzesco lo è in quanto rievocazione del romanzo. Se io dessi corpo a ciò che qui è solo potenziale, e cioè inventassi la scrittura necessaria a fare di questa storia un oggetto, una macchina narrativa che funziona da sola nell'immaginazione del lettore, dovrei per forza accettare quella convenzionalità che è in fondo giuoco. Non è voglia più di giuocare (davvero, fino in fondo, cioè applicandomi con la più totale serietà); e per questo mi sono accontentato di narrare come ho narrato. [247]

Il renonce à aller jusqu'au bout, de compléter son esquisse narratif. C'est-à-dire, il choisit de ne construire pas une structure autonome dans sa nécessité, évidente et compacte dans sa téléologie causale. Dans ce cas, il devrait mettre en place une machine (spectaculaire) qui figure et reproduit mécaniquement une forme dans la tête du lecteur. Selon l'avis de Benedetti, Pasolini pourrait ainsi expliquer les enjeux politiques d'une telle attitude: « è il potere che costruisce i romanzi, perciò la mia risposta al potere non può essere romanzesca ». Si le Pouvoir (la principale cible pasolinienne) construit d'habitude des « trames » qui se fondent à la fois sur deux instances opposées et complémentaires, telles que le spectacle et le secret (c'est à dire l'exposition médiatique et l'impénétrabilité), on ne peut pas le rendre visible par les outils fictionnels[248].

---

[247] Ibidem.

[248] C'est la lecture proposée par Benedetti, 2003. Elle résume de la façon suivante son interprétation : « Del resto l'immagine romanzesco-complottistica del potere è, in ultima analisi, anche un'idea consolatoria. Essa non ci dice solo che esistono i complotti. Ci dice anche che il mondo può essere dominato da un disegno, da un ordine. Dà per scontato che la storia possa essere diretta da una mente e che la realtà possa entrare dentro a degli schemi. Perciò è consolatoria. E, per questa stessa ragione, può anche essere castrante, come lo è la cosiddetta Realpolitik. »

2. Paresse ou décroissance d'un auteur.

Selon ses propres mots, Pasolini n'a plus envie de jouer: c'est à dire, il est las de représenter et de construire des modèles idéologiques et fictionnels. Il n'a plus envie de raconter (il l'avoue)[249]. Il est bien conscient de renoncer aux remarquables avantages économico-politiques qu'une intégration dans le jeu selon ses règles (par la soumission d'une complicité) pourrait lui apporter :

> Non avendo avuto i problemi di Carlo, egli era molto più avanti di lui in quella realizzazione di sè che si chiama carriera. Né il-lusioni, né de-lusioni, lo avevano distolto da quella 'lusione', da quel costruire 'ludico' che non delude le attese : ed è in sostanza, se così posso continuare ad esprimermi, col-lusione con chi gioca meglio e da più tempo : il potere.[250]

Mais cette perspective ne le séduit point, désormais. Car, au fond de cette renonciation, il y a une grande fatigue (revendiquée), qu'on pourrait aussi percevoir sous la forme d'une profonde faiblesse ou d'une grande « paresse »[251]. Il n'y a plus de force à exhiber, ni assez d'énergie et de conviction pour un engagement à soutenir jusqu'au bout, sans le moindre doute : aucune narration infaillible, aucun sens ultime. Il ne veut pas s'efforcer ni forcer, il préfère se contenter et jouir de ce qu'il y a. Si le discours est un jeu (nietzschéen), Pasolini veut le jouer en tant que tel : sans l'hypocrisie d'une nécessité sérieuse qui tairait son origine ludique (par un partage sacré). Sans aucune réticence, Pasolini écrivait : « mi dichiaro ' poeta dilettante '. »[252] Et, encore, d'une étonnante humilité, il se définissait élève éternel : « Ti scrive un figlio che frequenta / la millesima classe delle elementari. »[253] Il ne veut pas faire semblant (de ne pas feindre). Il préfère renoncer aux tâches (et, donc, aux privilèges) de son rôle d'auteur et d'autorité : en refusant le pouvoir, il refuse aussi ses responsabilités. On pourrait, d'ailleurs, les appeler « ses contraintes ». Les contraintes paradoxales que nous impose l'exercice (obligatoire) du droit de liberté, de goût et d'unicité qui assigne le statut artistique privilégié à un ouvrage et à son créateur. Mais Pasolini semble vouloir se débarrasser de tous

---

249 C'est, à la fois, un refus du jeu (postmoderniste) du roman et du jeu dramatique du théâtre, les deux majeurs structures fictionnelles ciblées par l'analyse de Huyghe (2012).

250 Pet : 89.

251 D'ailleurs, c'était Pasolini, lui-même, qui accusait une image du Christe transcendante et glorieuse dépourvue du sens terrestre (donc faible et humble) de son expérience : « Preferite anche voi paralre di un uomo rapito al Terzo Cielo / (lasciandolo là), piuttosto che di un uomo debole ? » (TO : 21)

252 TO : 49.

253 TO : 44. Pour l'archétype de l'enfant sage/sorcier-enfant (qui revient souvent dans l'imaginaire poétique de Pasolini) voir Zimmer, 1983.

ces droits, ces missions avec leurs incontournables nécessités : il vise à une décroissance de sa condition d'auteur. On dirait, en se souvenant des mots de Jacques Rancière (2011), que l'auteur met en place une grève en tant qu'« équivalence exemplaire de l'action stratégique et d'inaction radicale ».

Il reconnaît le piège de cette machine artistique, à individuation contraignante, de la compétition à l'originalité (une *rat-race* pseudo-libériste dans l'art), qui se cache au fond d'une certaine rhétorique (progressive) de l'art moderne. Par sa réflexion sur Marcel Duchamp, Lazzarato (2014) a essayé de souligner la tendance du système créatif à se faire absorber dans les logiques d'auto-exploitation individualiste et productiviste de l'économie contemporaine. Le droit au non-mouvement paresseux soutenu par Duchamp, son refus à "être un artiste" représentait, d'abord, une critique radicale de la fausse liberté de l'auteur moderne: entrepreneur de soi-même, sans patron, à la mission de valoriser son capital humain. Il est nécessaire de ne pas se faire écraser par l'épuisante logique de concurrence du système littéraire. Pour découper un espace pratique et effectif de parole (étouffée par le jugement critique), Pasolini affirme son refus de cette fausse liberté – qui est, au fond, obligation à dire et à dire-bien, à dire plus et mieux.

> Smetto di essere poeta originale, che costa mancanza
>
> di libertà : un sistema stilistico troppo esclusivo.
>
> Adotto schemi letterari collaudati, per essere più libero.
>
> Naturalmente per ragioni pratiche.[254]

Il ne veut pas s'étouffer par son travail (verbal) – en se faisant épuiser par une certaine idéologie productiviste, dont un exemple serait le mythe du style: jamais « bestia da stile ». Il ne veut que jouir de sa parole, sans s'agiter trop, sans prendre en charge des idéologies encombrantes. Il accepte de ne revendiquer pour son écriture aucune eschatologie, aucun plan téléologique, car il s'agit juste de un « blocco di segni » ou bien d'« una lassa di qualcosa di scritto »[255] (telles sont les humbles définitions qu'il donne de son ouvrage). Pasolini – qui ne cache pas son rôle : « io, onnisciente gestore di questa storia » – accepte explicitement l'impossibilité d'une forme complète et absolue, d'une création idéale et totale : « mai nessuno

[254] TO: 66.
[255] Pet: 461.

può dire tutto, ossia essere totalmente onesto.[256] » Il ne veut pas taire l'impuissance qui enveloppe toujours une possibilité, la condition informe et indicible de laquelle toute parole sort :

> Solo fondandosi su cio' che non è forma, la forma è tale. E l'esclusione della forma é sempre un progetto, un calcolo. Purtroppo al 'tacito consenso' io oppongo la verbalità della mia colpa : non so fingere di creare un oggetto, un mistero.[257]

Pourtant, dès qu'il a pris en compte cette condition originaire d'en-deçà de l'intention qui est le point d'arrêt de tout discours, il pourra l'inscrire au sein de son œuvre même (sous la forme d'une ouverture à l'insignifiant, à l'incomplet, au hasard). Il accepte et montre la faute, par une exposition candide du scandale. Et voilà que, soudainement, cette démarche efface la mauvaise conscience de la faute et de l'erreur par leur admission (et revendication) préventive. Par avance, Pasolini se déclare coupable, inachevé et illisible : il déjoue, a priori, toute maîtrise et tout jugement transcendant par une ferme et nette acceptation de la condition terrestre (c'est-à-dire faillible, dynamique, évanescente...).

Nombre de critiques ont souligné, d'une façon très négative, cette tendance pessimiste du dernier Pasolini qui, très loin du vitalisme des années 50 et 60, traverse une phase de déception, de rage et de désarroi. Le cauchemar de la société médiatique capitaliste épuise sa volonté (lyrique) de beauté et de style. Mais aussi son moralisme : il se débarrasse de toute mission héroïque et providentielle, telle que les figures des « ragazzi » qu'on vient de décrire. En se comparant à un chien, poussé par une espèce de honte deleuzienne d'être humain[258], il affirme son désœuvrement ultime et fier – sans aucun pathétisme :

> Non ha nulla da ridire : accetta tutto.
>
> Non ha dignità da difendere, a causa della sua bontà.
>
> Ecco quindi la mia conclusione :
>
> la rassegnazione non ha niente da invidiare all'eroismo.[259]

---

256 Pet: 315.
257 Ibidem.
258 Deleuze, 1993.
259 TO : 68.

Dans cette situation, l'énonciation perd sa force et sa sûreté, en devenant un mi-dire, un mal-dire qui vise de plus en plus au moindre, au pire. Empirer, c'est la pratique qui s'expose dans la recherche d'un discours minimal : jamais rien, mais presque-rien. En effet le silence n'est pas envisagé, il faut continuer à dire[260]. Toutefois, il est nécessaire de réduire le plus possible ce dire, jusqu'à son minimum (« la langue peut espérer le minimum du meilleur pire, mais non pas l'abolition »[261]). Il faut pousser le discours vers sa dérive, vers un minimum d'intention et de vérité où il peut retrouver son noyau de nécessité (son être-ainsi). Le ratage est inscrit dans la langue même, sans aucun péché, et il faut conséquemment le pratiquer avec courage par l'essai et l'effort : « Essayer encore. Rater encore. Rater mieux encore. Ou mieux plus mal. Rater plus mal encore. Encore plus mal encore.[262]» Seulement une parole défaite, qui a renoncé à toute prétention et prescription (mimétique), résiste à la hauteur du défi du pire :

> « Bien dire » est une hypothèse d'adéquation : le dire est adéquat au dit. […] Le dire n'est un dire libre, et tout spécialement un dire artistique, que pour autant qu'il n'est pas coalescence au dit, qu'il n'est pas sous l'autorité du dit[263].

Et Pasolini reste ainsi nu, par manque d'envie de se couvrir : dépourvu d'intentions et d'exemples, il expose avec une transparence troublante sa condition d'impuissance et de renonciation. Toutefois, dans cette nudité (fatiguée ou paresseuse), la surprise d'une inouïe immédiateté et d'une présence nette semble émerger. C'est l'expérience, vraiment impérieuse, d'une parole réduite à son « imminimisable moindre meilleur pire », c'est à dire une voix vivante: « io stesso in carne ed ossa. »[264]

3. Pour une littérature impure.

---

[260] On emprunte, ici, les termes de la réflexion de Badiou sur *Worstward ho* par Beckett : « L'essence du dire c'est le mal dire. Mal dire n'est pas un échec du dire, c'est exactement le contraire : tout dire est, dans son existence même en tant que dire, un mal dire. » (1998 : 153)

[261] Ibidem, 158.

[262] Beckett, cité par Badiou, ibidem.

[263] Ibidem, 154.

[264] On y repère cette dimension artistique (sans virtuosités ni débauche formelle) invoquée par Huyghe : « Nous pourrions donc plaider, à l'inverse, pour un art pauvre en démonstration de force, pour un art ajusté dans ces effets. » (2012 : 136)

C'est surtout Carla Benedetti[265] qui - à travers ses catégories critiques - a été capable de nous montrer ce dernier Pasolini sous un jour positif et stimulant. Son discours nous offre le portrait d'un auteur engagé dans une lutte courageuse contre, en même temps, la société médiatique contemporaine et son (apparent) contraire, c'est-à-dire la culture élitaire des nouvelles avant-gardes[266]. À la fois une résistance (expérimentale) contre le régime poétique traditionnel lié à la discipline mimétique et contre le régime post-moderne du simulacre. Il défend ainsi l'« inutilità di ogni parola » (contre le système représentatif et l'engagement traditionnel) et son efficacité pragmatique (contre le spectacle et l'intellectualisme abstrait). Il n'y a plus de dignité ou d'opportunité à protéger soigneusement. Pasolini ne renonce ni au discours (littéraire), ni au principe vivant du corps : délivré de toute contrainte, il vit leur coïncidence paradoxale dans une dimension de « littérature impure » (selon la définition de Benedetti).

Bisogna invece lottare

suonando tutte le campane, come energumeni, anche stupidi

non importa essere inopportuni, rigidi, anche un po' ottusi

l'importante è non rifiutarsi mai

suonando tutte le campane, tirando cioé, tutte le corde,

anche quelle cristiane, anche quelle democratiche,

al diavolo la purezza, come la previdenza.[267]

Il faut profaner la littérature par la négation de tout principe de séparation et d'autonomisation de l'activité artistique : par exemple le style, l'originalité, le message...[268] Il s'agit, d'ailleurs, d'une démarche partagée, dont les objectivistes (d'après Turquety) seraient des représentants importants. Il suffit d'entendre les revendications de Straub et Huillet pour

[265] Cf. Benedetti, 1998, et Benedetti et Grignani, 1993.

[266] En effet, comme l'analyse de Pasolini déjà nous le montrait, l'industrie culturelle produit à la fois le spectacle de masse et la recherche artistique d'élite qui devient ainsi fonctionnelle. D'après Benedetti : « Pasolini non cerca la parola letteraria ma la fuoriuscita da essa, l'uscita dal suo cerchio depotenziato, dalla sua finta autonomia, ormai *tutta utile*. » (1998 : 23)

[267] TO : 22.

[268] Selon l'avis de Benedetti on est face à un auteur qui « rifiuta in generale l'investimento estetico della forma come momento a cui dovrebbe essere demandato il valore artistico di un testo. » (1998 : 16)

en remarquer la proximité à l'expérience pasolinienne :

> Le langage de cette manière serait un obstacle […] Je fais des choses sans art et sans langage. […] Sans sujet-auteur, sans thème-signification (que d'effet de sens), sans style : une absence qui n'est ni incompétence, ni élitisme. Mais modestie.[269]

Et il faut, donc, accueillir l'impur (l'éphémère, le pluriel et l'insignifiant) dans l'espace de l'exposition formelle pour atteindre, finalement, une certaine « capacità di rapportarsi alla vita contemporanea nei suoi aspetti più pesanti e negativi »[270].

Pasolini place sa réflexion sur la médiation au milieu d'un carrefour entre sa critique de la langue technique (universelle et inexpressive) de la bourgeoisie national[271] et sa polémique contre la recherche individualiste et auto-référentielle des élites artistiques[272]. Il refuse la sublimité esthétique par le choix d'un « non stile : cioé la parola diretta »[273] qui n'est pas une renonciation à l'opération esthétique tout-court, mais plutôt la recherche d'une forme événementielle de langue où forme et vie se correspondent : c'est l'exposition de la parole en tant que voix vivante (« La parola è divenuta una parola di pura presenza fisica e mimica : l'espressione è devoluta al modo di essere del corpo. »[274]), dont l'étymologie semble reposer sur le paradigme de la performance.

> L'autore Pasolini, in quanto persona, essere in carne ed ossa che ha prodotto il testo, é sempre sulla scena. Non semplicemente una faccenda di autobiografia. È invece una faccenda di azione. Un po' come succede nell'arte considerata performativa, o nella body art, qui abbiamo un autore che fa parte integrante dell'opera. Il testo è solo il residuo o la traccia di cio' che l'artista ha fatto : ed è questo suo « gesto » complessivo a costituire l'opera di Pasolini.[275]

---

269 C'est la voix de Straub, citée par Turquety , 2009 : 37-9.
270 Ibidem, 57.
271 Ce qu'il appelle « il modello linguistico delle infrastrutture ». (EE : 65)
272 Il critique ainsi ce phénomène : « Distruggendo i valori sociali (letterari) della lingua, distruggendo la forza significativa e metaforica della parola, distruggendo infine la propria scrittura o la propria tentazione di scrittura- il poeta distrugge se stesso (ma non sarà una litote?) e diventa insignificante anche come attore di una semplice e assoluta protesta. […] Si presentano in conclusione senza ombre, senza ambiguità e senza dramma, come dei formulari impersonali o dei testi accademici... Tutto quel che c'è, c'è: su un solo piano, privo di luminismo e investito da una bianca e asettica luce di universalità tipografica. » (EE : 129-130)
273 Ibidem, 54.
274 Pet : 335.
275 Benedetti, 1998 : 14.

Le but d'une telle opération ne serait plus, donc, un objet esthétique (à juger dans sa consistance représentative autonome), mais plutôt l'exposition d'une présence et d'un événement[276]. Le texte, de cette façon, ne se déploie plus en tant qu'œuvre (représentative ou discursive), mais plutôt il fonctionne comme un document qui est, d'abord, trace d'un geste. La littérature, donc, est poussée au-delà de ses frontières d'isolement (fictionnelles) et ne peut survivre qu'en acceptant un horizon impur et pratique. Pasolini, en nous obligeant à lire son œuvre en fonction de sa présence physique, nous impose une méthode générale de conception de l'opération artistique en tant que seuil vivant.

Cette prise de parole directe chez Pasolini, qui expose le sujet à une condition de risque, a été rapprochée de la pratique foucaldienne de la *parrhesia* [277]. Selon un modèle qui remonte à la philosophie ancienne, Foucault définit une éthique de franchise où le discours n'est pas une représentation (ni logique ni fictionnelle), mais un parcours de subjectivation[278]. Il décrit le langage comme un espace plastique de construction et de transformation du sujet face au réel : un moyen de conduite ou bien de gouvernement. Dans cette perspective, il remplace une conception poétique de l'esthétique par l'idée d'une esthétique de l'existence. On pourra, donc, réfléchir ainsi autour de l'opération pasolinienne :

> Si tratta di un pensare l'opera come una "prova" in cui ciò che viene coinvolto in prima persona è l'autore stesso. La scrittura diviene un mezzo utilizzato ai fini puramente comunicativi, diviene una testimonianza dell'azione, un metodo progressivo che si esplica nell'esercizio continuo di manifestare il proprio rapporto col mondo e nello stesso tempo trascurare l'oggetto estetico rifiutandosi di definirlo affinché il lettore o lo spettatore possa comprenderlo soltanto aggiungendovi qualcosa della propria relazione col mondo[279].

Dans la médiation, Pasolini situe l'accent sur l'acte même de communication et ses effets, plutôt que sur sa dimension intellectuelle de connaissance ou sur celle, esthétique, de la beauté. Il met, donc, en évidence la facture (particulière et empirique) où sa présence même est jouée, plutôt que son contenu ou son apparence[280]. Par conséquent, le lecteur est obligé d'apercevoir l'appareil et son efficacité créative (singulière), en les reconnaissant - comme médiations. Cette exposition de l'opération médiale se révèle nécessaire : sans une

[276] Voilà la synthèse que Benedetti nous offre : « L'opera di Pasolini puo' essere insomma considerata come una grande performance, in cui l'oggetto estetico è meno importante della presenza o dell'azione dell'artista. » (Ibidem, 15)

[277] On fait référence à la recherche de Di Giaimo (2008), encadrée par Benedetti.

[278] Cf . Foucault, 2001.

[279] Di Giaimo, 2008.

[280] Et il répond ainsi à la question soulevée par Huyghe : « On se livre plus volontiers à l'identification de son référent qu'à l'évaluation de sa facture ; laquelle demeure le plus souvent inaperçue. » (2012 : 202)

expérimentation et une pratique des moyens, il n'existe aucun sujet éthique[281]. Seulement sur le plan des « mezzi puri », d'après Agamben[282], une possibilité de vie politique est offerte. Le déploiement d'un champ éthique a lieu là où la vie d'un sujet est mise en jeu (empiriquement) dans la puissance de ses médiums (*techne tou biou*). Se gouverner, se prendre soin de soi (*epimeleia heautou*), ne se réalise que par l'aperception et le travail des moyens, dans leur ouverture.

4. Montrer le travail / partager le travail.

Il nous semble, par conséquent, très important dans la cadre de *Petrolio* de souligner cette opération constante de mise en évidence du travail, ou bien d'exhibition des moyens. Et un moyen est tel, comme Agamben nous l'a enseigné, seulement s'il est accessible par le commun usage (*usus*) : s'il se prête à l'activité ouverte. Montrer le travail, c'est un principe extrêmement documentaire[283]. Il s'agit de montrer les travailleurs, bien sûr : il est question de donner une image à la classe populaire et à l'activité quotidienne[284]. C'est une conviction de Rancière, qui, d'ailleurs, reconnaît à la base du paradigme poétique des arts une différenciation normative entre activité pure (la pratique artistique et intellectuelle) et activité matérielle (sans dignité). Une différenciation qui se base, en même temps, sur la *Stiltrennung* (le travail ordinaire et les travailleurs ne sont pas dignes de représentation) et sur une distinction aristocratique de l'activité artistique par rapport aux autres. Cependant, montrer le travail n'implique pas seulement le thématiser, mais aussi le rendre évident au niveau de la création artistique-même. On pourrait, ainsi, envisager et pratiquer la création artistique plus en termes de fabrication sensible (la rapprochant du travail matériel et anonyme de l'artisan[285]) que selon le mystère génial d'une production « poétique ». Il faut faire sentir le travail (et, finalement, le partager)[286].

---

281 Huyghe souligne l'aporie contemporaine d' « un être voué à se gouverner et à se conduire par lui-même » dans une condition d' « absence du sentiment des appareils, de leur apport, de leur créativité singulière . » (20121 : 195)

282 Agamben, 1996.

283 Benjamin aurait soutenu, par son analyse de Brecht, qu'il s'agit aussi de la déontologie du théâtre épique : « il faut que son armature artistique soit transparente. (2000 III : 318).

284 Didi-Huberman (2012) souligne cette nécessité de visibilité populaire. Il nous offre, par exemple, la référence à *La sortie des usines Lumières* (en tant que exhibition des travailleurs) et à *L'homme sans nom* (pour ce qui concerne la travail infime du quotidien).

285 Turquety nous a proposé, à partir de l'objectivisme, un horizon esthétique où la figure de l'artisan marquerait

Comme on l'a déjà remarqué, cet ouvrage pasolinien, ne consistant, au bout du compte, qu'en une mise en scène de « l'impossibilità vissuta e sofferta di scrivere un romanzo »[287] , préfère montrer au lecteur l'activité créative au lieu de son produit achevé. L'histoire n'est pas compacte ni prédéfinie (un véritable roman): elle se déroule au fur et à la mesure que l'œuvre progresse dans une série d'interruptions et de commentaires qui soulignent et questionnent le processus.

> Poiché non ho intenzione di scrivere un romanzo storico, ma soltanto di fare una forma, sono inevitabilmente costretto a istituire le regole di tale forma. E non posso che istituirel in *corpore vili*, cioé nella forma stessa. [288]

Pasolini, en effet, choisit une forme-projet ouverte où sa présence est explicitée constamment. Il ne souhaite pas, donc, offrir au public un ouvrage conclu et bien ordonné, mais une expérience du travail en cours, des essais qui s'entassent autour d'un plan créatif. On est prévenu par sa citation de Leopardi (en français dans le texte originel) : « je ne fais pas d'ouvrage, je fais seulement des essais en comptant toujours préluder... »[289] L'auteur avait prévu de garder dans son œuvre cette tension débutante, qui ne devait jamais s'achever, dans l'axe du « progetto », à savoir des parties documentaires «puramente informative o prologanti ». Comme il nous explique, au début il avait décidé de les séparer des sections narratives, mais, finalement, il s'était résolu à entremêler les deux axes[290]. Par conséquent, le texte entier se présente comme le journal d'une opération *in fieri* : dans la séquence des chapitres (sous le titre de « note », « appunto », avec un nombre progressif) une vraie intrigue fait défaut, égarée dans un pastiche de narration, avant-propos (à cause d'une irréfrénable « follia prefatoria »), digressions théoriques, expérimentations formelles, appels au lecteur...

Dans sa note introductive, qui date du printemps 1973, Pasolini pensait son ouvrage sous la forme d'un travail ouvert et sans contrainte de cohérence, hors d'une forme précise. Il

---

un dépassement idéal des conditions données de division du travail. (2009 : 532)

286 C'est Huyghe qui remarque une invisibilité problématique du travail dans le cœur de l'œuvre fictionnelle: « Le problème, c'est le décryptage des conditions de travail de cet appareil, c'est la disparition […] de ces conditions dans un « emploi » fonctionnel. » (2012 : 202)

287 Benedetti et Grignani, 1993 : 38.

288 Pet : 19.

289 Pet : 377.

290 Pasolini nous prévient : « I testi appartenenti all'ordine del « Mistero », cioé le pagine perfettamente compiute (al momento di quella prima stesura ancora molto frammentaria) erano pochissime : erano di conseguenza preponderanti gli appunti veri e propri, cioé quelli appartenenti all'ordine del « Progetto ». Tutta l'opera era ad ogni modo concepita come una vivente coesistenza di quel 'Mistero' che doveva essere, e del suo 'Progetto'. » (Pet : 182)

n'y avait pas une tâche définie pour *Petrolio*, ou une vraie structure : à vrai dire, il n'y avait pas un commencement ni une fin[291]. Il envisageait déjà un travail hors de sa préméditation dont l'achèvement ne serait pas relevé de son intention[292]. C'est l'être-en-train-de-travailler qui est mis en relief : le travail n'est pas montré en tant que travail-qui-fait-quelque-chose, mais tout simplement en tant que travail en train de se faire. Comme Ingold l'a justement affirmé, il faut concevoir l'activité sous une forme ouverte et intransitive, immanente à elle-même (*pro-duction*, se conduire en avant), plutôt que dans un paradigme transitive et volontaire d'une construction [293]:

> We need a different understanding of movement: not a casting about the hard surfaces of a world in which everything is already laid out, but an issuing along with things in the very processes of their generation; not the trans-port (carrying across) of completed being, but the pro-duction (bringing forth) of perpetual becoming.[294]

Travailler en tant que « to produce » relève, selon Ingold, d'un domaine sans présupposition ni forme spécifique qui est propre aux activités vitales – sans destination exacte - telles que, par exemple, la croissance (« to grow ») ou l'habitation (« to dwell »)[295].

C'est, en effet, un travail sans destin qui aurait dû être conçu et construit par l'enquête et l'activité de la postérité. De cette manière, Pasolini avait choisi de nous donner le document d'un champ d'activité, plutôt que construire un livre autonome. Il confiait le sens de son écriture à une recherche philologique et critique : une œuvre à prendre en charge, impossible à

---

[291] Il avait laissé la première page du roman (« Appunto 1 »), qui aurait du nous fournir un contexte narratif de départ (le sous-titre effectivement était : « antefatti »), complètement blanche en rajoutant une note en bas de page : « questo romanzo non comincia ». (Pet : 9)

[292] Il s'agit de l'infinité indéfinie du mouvement vivant (« Il senso dell'infinità che è in me ») : c'est la forme visée par Pasolini. De cette manière Scherer résume d'un ton spinoziste ce qu'il appelle une « poétique infinitiste » chez notre auteur: « La poétique "infinitiste" ainsi conçue, éprouvée […] est "sensuelle". Elle procède d'un "abandon aux sens": elle est la respiration la plus naïve et la plus profonde de la chair *(respiro della carne*), sachant exprimer des relations mystérieuses et ineffables, des "affects" (*affetti*) pris selon l'acception spinoziste d'un *conatus*, ou effort dans l'être. » (2006 : 13)

[293] Il est extrêmement intéressant de remarquer que Agamben (2005) aussi prend comme exemple la marche (selon le verbe ni actif, ni passif d'une langue juive : « pasearse », se balader) pour expliquer l'idée spinozienne d'une activité immanente (ce qu'il appelle « acquiaescentia in se ipso »).

[294] Ingold, 2011: 12.

[295] Par cette perspective il souhaite inscrire l'activité humaine dans un cadre plus ample de celui du sujet rationnel et individuel, en le rendant à la globalité du mouvement vital : « Indeed, once we dispense with the prior representation of an end to be achieved as anecessary condition for production, and focus instead on the purposive will or intentionality that inheres in the action itself – in its capacity literally to pro-duce, to draw out or bring forth potentials in the person of the producer and in the surrounding world – then there are no longer any grounds to restrict the ranks of producers to human beings alone.» (Ibidem, 6)

consommer. *Petrolio* naît pour n'être pas composé par son auteur, mais plutôt par un éditeur inconnu (selon un projet littéraire unique) :

> Tutto Petrolio (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito.[296]

Il nous laisse une série de documents très variés qui vont du chapitre blanc au brouillon en crayon papier (reproduit photographiquement), de la liste des choses à faire jusqu'à la page parfaitement prête pour la publication. Il s'agit d'un flux magmatique de fragments qui nous proposent l'expérience de la multiplicité, de la dynamique et de l'indiscernable du réel – dans tout son poids et sa résistance. On est face à un matériel « qui excède la capacité de synthèse » (Huyghe). Pasolini, enfin, arrive à mettre en forme (même si c'est d'une façon paradoxale) la texture éphémère, contradictoire et irréparable de la vie, tout en renonçant aux principes de beauté et de signification. C'est une nécessité qui remonte au cœur plus intime de sa carrière artistique, celle de créer une œuvre qui soit « una stratificazione cronologica, un processo formale vivente ». Il rêvait, en effet, d'un "processo formale vivente" qui puisse avoir la "forma magmatica e progressiva della realtà"[297].

Et ainsi cette machine d'enregistrement de la vie devient, d'abord, un défi pour son lecteur qui est convoqué à une prestation active. Parce que, en effet, il ne s'agit pas tout simplement de mettre en évidence le travail de l'auteur (plutôt que de le cacher sous la surface fictionnelle), mais aussi de mettre le lecteur au travail. C'est-à-dire le rendre actif dans sa réception. Là où l'activité de l'auteur choisit de se neutraliser et de ne saturer pas l'ouvrage, une plus ample et consciente possibilité d'activité s'ouvre pour le lecteur. Car une soustraction du pouvoir entraîne un espace de puissance où l'expérimentation nous est proposée[298]. Il semble possible de dépasser cette division du travail propre au domaine esthétique qui s'institue dans la verticalité auteur souverain (détenteur des moyens productifs)

---

[296] Pet : 3.

[297] Il s'agit d'une réflexion qui hantait Pasolini, au moins, depuis l'époque de ses essais d'Empirismo *Eretico*. Par exemple, il s'était éloignait du structuralisme par l'élaboration (sous plusieurs formes) d'un paradigme de 'forme comme processus », dont le poète et le marxiste devait être les représentants: « Ma, sia il poeta, che non si accontenta di un atto conoscitivo, ma vuola fare esperienza diretta del magma, standoci dentro, vivendo all'interno- sia il marxista che non si acontenta di conoscere e descrivere "una geometria della realtà che é", ma vuole apportarvi l'ordine, sia della conoscenza che dell'azione- si ribellano all'ondata di formalismo e di empirismo della grande rinascita europea neocapitalista. E il loro problema é riempire di valori gli schemi della "struttura come processo." » (EE : 77)

[298] Selon le commentaire de Benedetti , une « forma progetto implica che tutto il materiale venga inscritto nella modalità del possibile. » (1998 : 164)

/ public soumis (assujetti aux machines de l'artiste): l'écrivain et son lecteur apparaissent dans une nouvelle proximité. Le travail du premier lecteur-chercheur, c'est-à-dire l'éditeur philologique (dans notre cas Roncaglia), ne peut pas épuiser la puissance de ce texte dont la structure ouverte et fragmentaire impose à tout public un investissement empirique. Il est nécessaire de s'engager attentivement, si une signification claire et universelle ne peut pas être donnée en amont. Pasolini était clair, déjà en « Empirismo eretico » il assignait une certaine tâche au public : « Lo spettatore codifica l'atto incodificabile compiuto dall'autore. »[299] *Petrolio*, effectivement, est un cas insoluble où chacun est appelé à mettre en place son enquête de détective-amateur : on est dans l'inconnu, chaque lien devient possible et le moindre détail peut être incroyablement significatif[300].

Pasolini offre, ainsi, une opportunité de parole au spectateur en le rachetant du choc (subliminal) de sa condition supposée de silence et d'inertie. Par conséquent, la lecture (en *Petrolio*) ne devient pas ce lieu anodin où le spectateur se tait et l'auteur cache sa présence derrière le masque d'un narrateur fictionnel[301]. Elle se révèle être une situation où les voix émergent et se rencontrent dans un dialogue : il n'y a aucun écran (histoire) qui sépare les deux. C'est l'accès au langage en tant qu'expérience (*experimentum liguae*) .

> Mon hypothèse est qu'un être susceptible de parler et donc de répondre, mais privé de parole, donc de réponse, est en état de choc, *infans* en quelque sorte, en situation infantile, tenu dans cet état de l'esprit où il ne trouve pas d'occasion d'accéder au langage pour relever ce qui lui arrive, même et surtout si ce qui vient le choquer réellement n'est pas aperçu comme tel, même et surtout si ce choc s'opère comme un coup en douce au sein du divertissement[302].

Il faut, donc, libérer le public de son infantilisation. Ou bien, pour garder nos catégories, il faut donner à ce public au chômage, toujours sujet au chantage du recrutement du système représentatif, la dignité d'un travail propre. Et s'il ne s'agit pas d'un public-chômeur, il s'agit d'un public à la chaîne de montage dont le travail, dépouillé de toute expérience[303], est

---

299 EE : 271.

300 Pasolini, dans ses dernières réflexions notamment, a directement ciblé la question de l'ouverture créative du sujet, dans la médialité: « Che un individuo, in quanto autore, reagisca al sistema costruendone un altro, mi sembra semplice e naturale; così gli uomini, in quanto autori di storia, reagiscono alla struttura sociale costruendone un'altra, attraverso la rivoluzione, ossia la volontà di trasformare la struttura. » (EE: 195)

301 « La forma-progetto implica l'autore sempre sulla scena […] l'autore non si fa mai da parte per assumere le vesti di narratore. » (Ibidem)

302 Huyghe, 2012 : 191.

303 C'est Benjamin (2000/III) qui nous a indiqué l'absence d'expérience comme caractéristique fondamental du travail aliéné de l'usine (en le reliant à l'exigence du divertissement). Il y un vide dans l'occupation qui

mécaniquement dicté par une automation[304]. Quand le texte est devenu une machine qui fonctionne automatiquement, le travail du public ne se réduirait qu'à connecter des points selon le mode d'emploi d'un assemblage (Ingold). La production culturelle relève, d'ailleurs, de certains processus qui sont tout à fait similaires à ceux de la production industrielle et du marché du travail. La centralisation et la mécanisation de la production matérielle, causant le chômage où l'aliénation de la main d'œuvre, se reflètent dans la production esthétique, causant la passivité de l'amusement de masse. Mais on peut envisager une autre condition de réception, où un public artisanal produit son propre parcours esthétique, sans être obligé à se prêter à la consommation mécanique des produits industriels. L'absence d'une structure a priori nous impose l'effort de marcher cette œuvre, de la travailler, d'en faire expérience[305] : c'était l'aspiration pasolinienne. Elle était fondée sur une confiance, profonde et humble, vers l'activité autonome de son spectateur :

> Lo spettatore, per l'autore, non è che un altro autore.
>
> In realtà non si potrebbe neanche parlare di "liberazione", perché lo spettatore reale è già libero. [306]

5. Portrait de Petrolio *à la manière de Giuseppe Penone (première digression).*

On pourrait, maintenant, revenir sur le jeu qu'on a expérimenté dans la conclusion du chapitre précédent (par la comparaison entre Pasolini et Rosi). C'est-à-dire, on pourrait aborder notre ouvrage à travers les catégories d'un autre travail afin d'arriver à mieux éclairer

---

correspondrait à un vide dans le temps libre.

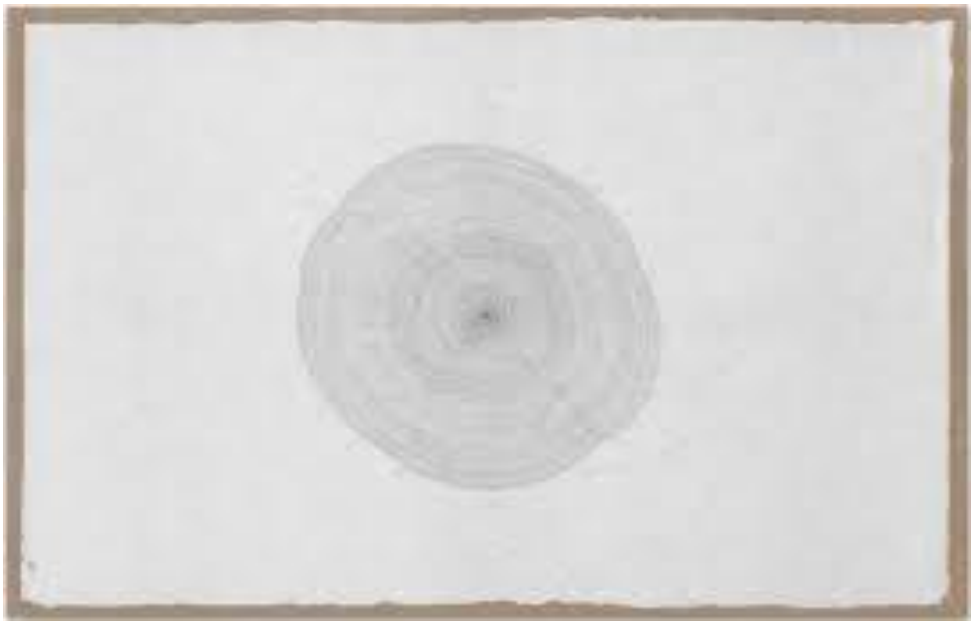
304 D'après Ingold (2007 :94), il y a une similarité entre l'aliénation d'un certain lecteur et celle d'un certain ouvrier : « now if the modern writer does not lay a rail neither does the reader follow it. Scanning the page, his cognitive task is rather to reassemble the fragments he finds into wholes_ letters into words, words into sentences and sentences into the complete composition. Reading *across* the page rather than *along* the lines, he joins up the components distributed on its surface through a hierarchy of levels of integration. The procedure is formally equivalent to the assembly line in the industrial manufacture where the transmission of the conveyor belt allows for the piecing together of the components added at fixed intervals to the finished product. »

305 Ingold (2007) explique très clairement l'effet du plot à l'intérieur d'une économie représentative : « The element of the page may be joined in the imagination so as to form a plot _ the literary equivalent of the scientist graph or the tourist route-plan. But the lines of the plot are not traced by the reader as he move through the text. They are rather supposed to be laid out already before the journey begins. »

306 EE : 270 et 271.

la structure de notre sujet d'analyse. Parfois le chemin direct n'est pas forcément le meilleur et il est convenable de faire des détours : s'éloigner est, souvent, une bonne façon de mieux comprendre quelque chose, à savoir de se rapprocher. Prendre du temps peut se révéler la meilleure manière de ne pas en perdre.

Le projet de *Petrolio*, on vient de le remarquer, vise à tracer la vie tout en mettant en évidence sa forme intrinsèque qui se développe d'une façon autonome par rapport à nos plans intentionnels. La référence aux études de Tim Ingold (2007 et 2011), dans une telle perspective, est fondamentale car le travail de cet anthropologue, celui plus récent notamment, vise exactement la recherche d'un schéma de représentation du vivant qui refuse les définitions et les segmentations. Son modèle de la « ligne » et du « meshwork », par exemple, essaye de montrer la forme complexe, continue et immanente de ce devenir relationnel et environnemental qu'il appelle « being alive ». Une condition partagée par toutes les présences terrestres.



Im. 1. *(Propagazione 23/05/2012*, 2012)

Il y a un artiste italien très proche de cette perspective, sorti de l'expérience de l' « Arte povera » : c'est Giuseppe Penone, dont les œuvres autour des matières et surtout de l'arbre sont devenues très célèbres. Il y a quelques convictions fondamentales qui se répètent constamment dans sa production artistique. En premier lieu, il aime travailler sur cette force vivante primordiale qui anime la matière et son devenir en confondant l'homme, dans sa matérialité, avec tout autre être. Dans le parcours de Penone, on se passe de la présence

personnelle : si des figures humaines apparaissent, elles sont arrachées à leurs traits biographiques par le flux des matériaux. Il est convaincu que, au-delà de notre intelligence rationnelle, il y a une forme propre à la vie qui se déploie autonomement et inéluctablement, à tout niveau de l'organisme terrestre. La tâche de l'artiste, par conséquent, ne sera pas la création d'une forme, mais plutôt un effort d'exhibition de la forme que les vivants gardent et construisent. La réalité, sous le regard de Penone, est une « cathédrale » qui, par son travail, peut sortir « du monde muet de la matière pour entrer dans celui de la sculpture et de l'utilisation poétique du réel »[307].

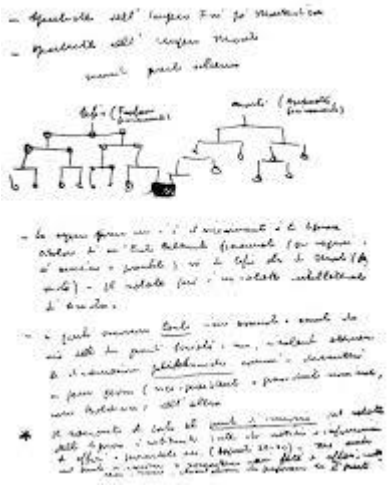
Il est, donc, nécessaire de mettre en place des opérations, pratiques et intellectuelles, qui puissent saisir cette forme propre à la vie (comme pourrait le faire une caméra), en effaçant la division entre sujet et objet. Comme Ingold a essayé de le faire avec ses concepts-outils de « wayfaring », « dweller », « storytelling »... Dans cette perspective, par exemple, Penone nous offre l'œuvre-concept de *Propagazione* (im. 1) : la propagation est le mouvement immanent à la vie qui croit, progresse, se contamine. Couche après couche, inexorable et imprévisible, sans rien raturer : comme les cercles d'un arbre qui se rajoutent au fil du temps en dessinant une œuvre formidable à l'intérieur du tronc. La représentation devient, chez Penone, impression de la forme déjà donnée. C'est le thème de l'empreinte qui hante son travail. Dans l'empreinte, Penone montre la singularité infinie d'une vie et la similarité à toute autre vie (c'est l'empreinte de l'homme qui devient empreinte d'arbre)[308]. Dans l'empreinte, la vie grave directement sa forme (en négatif) : empreinte de la propagation comme théorie, mais concrètement empreinte d'une main, d'un visage, de la surface des feuilles, de l'écorce... L'œuvre de l'artiste, par conséquent, devient question d'emprunt (par le dispositif de l'empreinte).

Il n'est pas difficile comprendre que *Petrolio* est affaire de propagation, ou bien l'effort d'enregistrer et montrer le processus de propagation qui est propre à tout vivant. Sa démarche, au fond, relève de la conservation des traces d'une vie. Ce n'est pas un hasard si, en feuilletant cet ouvrage, on tombe sur la reproduction des notes écrites par la main même de Pasolini (im. 2), qui gardent dans leur calligraphie toute l'empreinte du geste, originaire et matériel, de l'auteur. Par *Petrolio* (à travers Penone), il nous semble possible de repérer des expériences où la forme du vivant n'est pas un instrument de contrôle (biométrie bio-politique), mais un domaine esthétique et expressif (bio-morphie). Il s'agit d'une entraide : la vie biologique est libérée des schémas déterministes du positivisme scientiste et gouvernementale (la vie nue) et l'art peut enfin se débarrasser de ses prétentions subjectivistes névrotiques (la pure création).

---

307 Penone, 2015.

308 Il ne s'agit pas donc d'un dispositif de contrôle personnel et policier (cf. « Identità senza persona » en Agamben, 2009) : l'empreinte est racheté dans toute sa valeur expressive et indéterminé.



Im. 2 (Pasolini, *Petrolio*, p. 555.)

6. Deuxième digression : une mise-en-abyme de l'ouvrage désœuvré.

À ce point de l'analyse il peut être opportun d'arrêter l'étude de la démarche esthétique pasolienne pour faire une brève digression thématique. Il s'agit de se pencher sur le texte, en abordant une lecture plus rapprochée et étendue d'un passage spécifique. On pourra d'une telle manière reconnaître dans les contenus de l'ouvrage la position que Pasolini essaye de développer au niveau structurel et opératoire. Il est possible, donc, mener notre lecture comme une mise-en-abyme de la méthode de travail adoptée et discutée au fil de *Petrolio* : car ce méta-littéraire correspond constamment au littéraire[309].

En effet, dans le roman le lecteur est confronté à une réflexion directe à propos des moyens qui vise à mettre en discussion tout usage « économique », c'est-à-dire instrumental. Une telle réflexion se développe, comme c'est le cas fréquemment chez Pasolini, à partir du moyen-corps et cible le concept de possession.

> Il possedere un corpo implica la limitatezza di quel corpo. E anche una sua valutazione quasi economica. […] Il corpo posseduto è un'entità che sta tra le braccia ; é misurato dallo sguardo. È

[309] D'ailleurs c'est Pasolini, lui-même, qui établit cette coïncidence idéale (révolutionnaire): « Processo e meta-processo in questa coscienza rivoluzionaria avvengono contemporaneamente. » (EE : 77)

uno strumento che finito di usare, si mette da parte per la prossima volta.[310]

S'approprier d'un corps, ou bien le rendre instrument, implique d'abord le limiter, le définir. Il faut le mesurer pour pouvoir le contrôler et s'en emparer, en dépit de sa dimension potentielle et risquée. Il s'agit d'une démarche clairement de « management » du moyen, qui par un processus d'évaluation et classification (une opération biométrique) neutralise le hasard dangereux et généreux d'une présence vivante afin de mieux l'exploiter. Il est nécessaire de segmenter la totalité vivante, en réduisant sa continuité à des unités individuelles isolées, pour pouvoir en établir un contrôle. Il faut la traduire en points discrets et stables à connecter par le vecteur rigide d'une structure fixe[311].

Non si puo' infatti per definizione possedere il tutto.
Invece l'essere posseduti è un'esperienza cosmicamente opposta a quella del possedere. Tra le due cose non c'è rapporto. Non sono semplicemente l'una il contrario dell'altra. Chi possiede non comunica se non illusoriamente con chi è posseduto, perchè chi è posseduto fa un'esperienza imparagonabile alla sua : è di tutt'altra specie, ne è, ripeto, cosmicamente lontana.
D'altra parte neanche chi è posseduto comunica con chi lo possiede : perché quest'ultimo non gli si presenta come un'entità limitata, un individuo.[312]

Pasolini, donc, identifie deux conditions opposées, mais pas complémentaires : le posséder et l'être possédé. La première correspond à une volonté de possession, qui est au fond volonté de pouvoir (et, foucaldiennement, de savoir[313]). La seconde, par contre, relève d'un laisser-être qui est, en citant la pensée deleuzienne[314], un rien de volonté (non une volonté de rien). Dans la suite du texte abordé, *Petrolio* nous révèle les enjeux éthiques de ces deux conditions et arrive à définir, malgré une grande réticence, la deuxième « grâce »[315]. « Grâce », c'est le nom théologique, d'après le commentaire de Agamben à Sartre, d'un état d'innocence et de nudité où toute connaissance et tout jugement disparaissent : c'est pure connaissabilité[316]. Un corps « gracieux » ne peut pas être réduit à de la simple chair dont on puisse s'approprier, il est toujours dans une situation contingente qui échappe à toute soumission « obscène »[317].

---

310 Pet : 118.
311 On fait référence à la théorie (épistémologique) des points/connecteurs et des lignes proposé par l'anthropologie d'Ingold (2007).
312 Pet : 319
313 Cf. Foucault, 1976.
314 Cf. Deleuze, 1993.
315 La grâce est un concept (théologique) très proche du documentaire, on y reviendra. Il suffit pour l'instant de se souvenir de l'existence de quelque chose comme une « grâce du documentaire » (Dieutre, 2006 : 134).
316 On se refère à l'essai « Nudità » à l'intérieur de l'homonyme recueil. (Agamben, 2009)
317 Il est question de « gester » (convenablement), c'est-à-dire de ne pas imposer ses intentions par ses actions

> D'altra parte è fuori discussione che il Possesso è un male, anzi per definizione è il Male. Quindi l'essere posseduti è cio' che é più lontano dal Male, o meglio, è l'unica esperienza possibile del bene come Grazia, vita allo stato puro, cosmico. Che tuttavia viene quando vuole e se ne va quando vuole. Ma anche questo è un suo capriccio meraviglioso, innocente, e lascia colui che è posseduto in uno stato di attesa che, ancora, lo riempie di gratitudine, lo spinge a un pianto purificatore.[318]

Agamben appelle cette condition de soustraction « nichilismo della bellezza », car l'image dans son exposition ne signifie rien : elle ne montre que la béatitude de l'être-exposé-même (sa communicabilité esthétique). En citant Benjamin, le philosophe italien décrit cet état comme un dire-tout, sans pudeur et, conséquemment, sans péché. Cette ligne d'analyse nous guide à un autre passage de *Petrolio* qui dédie à cette question du « néant » un petit chapitre – au titre « Il gioco ».

> Ci sono delle persone che non credono in niente fin dalla nascita. Ciò non toglie che tali persone agiscano, facciano qualcosa della loro vita, si occupino di qualcosa, producano qualcosa. Altre persone invece hanno il vizio di credere : i doveri si concretizzano davanti ai loro occhi in ideali da realizzare. Se un bel giorno costoro non credono più - magari piano piano, attraverso una serie successiva, logica o magari illogica, di disillusioni – ecco che riscoprono quel 'nulla' che per altri è stato sempre, invece, così naturale.
>
> La scoperta del « nulla » per essi però è una novità che implica altre cose : implica non solo ┌ il proseguire ┐ dell'azione, dell'intervento, dell'operosità (intesi non più come Doveri ma come atti gratuiti) ma anche la sensazione esilarante che tutto ciò non sia che un gioco.[319]

Selon Pasolini, la plus part de gens vivent un nihilisme inconscient qui se déploierait par l'acceptation immédiate du monde, tandis qu'une minorité refuse la configuration actuelle au nom des idéaux. Les deux, au bout du compte, s'inscrivent dans un destin, dans une Œuvre, soit de passivité (l'acceptation inconsciente) soit de résistance (la mission morale). Si les premiers, d'habitude, acceptent le pouvoir, les autres le combattent. Toutefois, ni les uns ni les autres ne révèlent le néant (en tant que profanabileté), l'acceptent et le pratiquent. Chacun

---

(violemment et, donc, obscènement). En premier lieu, il faut écouter et reconnaître l'extérieur, car « il ne s'agit pas seulement d'agir, lais bien de *gester* c'est à dire de respecter certaines *formes*, conditionnées par une attention prêtée à l' « ensemble », (social, esthétique) ainsi que par un souci de la « grâce » ». (Citton, 2012 : 16)

318 Pet : 319.

319 Pet : 395.

de son côté, les deux vivent une idéologie (à partir d'un processus de subjectivation assujettissant). Et, ainsi, les deux extrêmes se rencontrent dans une imprévue proximité. Il faut, par contre, découvrir ce néant et l'exercer. Il n'est pas question d'un retrait absolu[320] : c'est plutôt une affaire d'activité devenue puissante et gratuite. De cette perspective, il établissait une telle conviction : « La contemporaneità temporale del transumanare non è l'organizzare ? »[321] Toute téléologie étant neutralisée par l'expérience du néant, l'ouvrer peut être poursuivi dans sa condition désœuvrée. Pasolini affirme clairement la dimension active et engagée de ce nihilisme : « Identificare il mondo sociale con il nulla, ed essere riattivati e vitalizzati da questo. » Il faut croire au monde dans son néant, malgré son néant.

> Niente ritiro dal mondo, quindi : anzi, partecipazione più fitta : tanto più fitta quanto più in malafede, necessitata dalla mancanza di alternative, e intesa come parodia. [...] Lo stato d'animo di chi vive questa esperienza del mondo, capito finalmente come nulla, e con pazienza illuminata riaccettato nella pratica – è l'irrisione. Chi irride una parte del mondo sociale, mettiamo la borghesia conformista che senza capir nulla passa da una fase all'altra, dalla pace alla guerra, dal benessere alla strage, dalle abitudini all'annientamento totale, non può non irridere insieme anche chi sa questo. L'irrisione non può che riguardare tutta l'intera realtà. E infatti è tutta la intera realtà che – nel momento che è irrisa – è riaccettata. [...] L'idea della speranza nel futuro diventa un'idea irresistibilmente comica. La lucidità che ne consegue spoglia il mondo di fascino. Ma il ritorno ad esso è una forma di nuova nascita: l'occhio luccica di ironia nel guardare le cose, gli uomini, i vecchi imbecilli al potere, i giovani che credono di incominciare chissà che[322].

Par conséquent, il faut comprendre cette aspiration à la grâce pas sous une forme transcendante qui effacerait mystiquement la présence. Mais, plutôt, comme une libération de cette présence dans son actualité relationnelle et indistincte qui défait l'individualité dans l'ensemble (potentiel) du réel[323]. Il ne s'agit point d'une réflexion sur un plan différent de celui

---

320 Même s'il pourrait l'être, ce n'est pas le cas envisagé par Pasolini, pour lequel c'est « chiaro che non parlo di coloro che scoprono il « nulla » filosofico, cosmico. Si traterebbe in tal caso di una conversione molto coerente con le loro precedenti illsuioni e fedi, e causerebbe il blocco di tutto ; il ritiro dal mondo, l'ascesi. »

321 TO : 73.

322 Pet : 396.

323 À ce propos, il soutien une continuité de la réalité, sociale d'abord : « La realtà non si divide, da una parte, ┌nella società conformista┐ , che segue l'evolversi del capitalismo, e nell'altra parte, in coloro che si oppongono a questo attraverso la lotta di classe : la realtà comprende e integra tutte due queste parti, perché la realtà, lei, non è manichea, non conosce soluzioni di continuità . » (ibidem) Pasolini garde une compréhension unitaire du monde qui peut rappeler à la fois la conception foucaldienne des relations sociales de pouvoir et la vision bio-anthropologique d'une certaine école écologiste qui va de Bateson jusqu'à Ingold.

du choix de méthode de *Petrolio*[324]. Si quelqu'un hésite à reconnaître le lien entre cette méditation et la configuration esthétique du texte, il suffira de citer la note que Pasolini ajoute à ces pages. Tout en se référant à cette description de l'expérience du néant, il avoue : « è da un'esperienza del genere che è venuta all'autore l'ispirazione per questo romanzo. »

7. Un dispositif performatif.

On peut revenir, donc, à notre discours autour de la question esthétique posée par *Petrolio*. Le projet pasolinien d'accomplir un désœuvrement du discours qui puisse ramener la forme et la vie à un même niveau ne pouvait pas trouver une solution satisfaisante sur un plan représentatif. Il comprend qu'il faut accomplir un décalage vers un plan différent, celui de la présentation. Pasolini admet cette démarche : il ne veut pas écrire quelque chose (ordre du transitif), il veut juste écrire (ordre de l'intransitif). Par conséquent, le résultat de son travail sera moins une histoire (lisible) que la trace (illisible) d'un geste[325].

> Ebbene queste pagine stampate ma illeggibili vogliono proclamare in modo estremo – ma che si pone come simbolico per tutto il resto del libro – la mia decisione : che é quella non di scrivere una storia, ma di costruire una forma (come risulterà meglio più avanti) : forma consistente semplicemente in 'qualcosa di scritto'.[326]

[324] Pasolini, à ce propos, dénonce la volonté de pouvoir qui repose dans la construction romanesque : « Nel progettare e nel cominciare a scrivere il mio romanzo, io in effetti ho attuato qualcos'altro che progettare e scrivere il moi romanzo : io ho cioè organizzato in me il senso o la funzione della realtà. E una volta organizzato il senso e la funzione della realtà, io ho cercato di impadronirmi della realtà. Impadronirmene magari sul mite e intellettuale piano conoscitivo o espressivo : ma ciò nondimeno, in sostanza, brutalmente e violentemente, come accade per ogni possesso e per ogni conquista. »

[325] Selon la récente réflexion de Citton (2012 : 17), le geste s'établit exactement dans la différence entre expression (terme très pasolinien) et la communication : « La dynamique propre au geste nous paraît à situer dans un mouvement expressif qui, en nous traversant, dépasse le cadre étroit de la communication (avec ses fonctions rigides d'émetteur intentionnel et de récepteur conscient). » D'ailleurs, ce ne pas un hasard si l'explication de cette dimension gestuelle dans l'écriture est déployée, dans l'ouvrage de Citton par une référence à Michaux qui est, aussi, l'exemple donné par Pasolini pour expliquer le sens de son travail (Pet :155).

[326] Pet : 155.

Pour envisager l'ensemble de son œuvre, on n'est pas censé demeurer à l'abri des frontières romanesques : Pasolini nous force à en sortir en repensant notre conception d'écriture. Car il nous oblige à inscrire dans son œuvre ce qui se déroule à l'extérieur des pages. *Petrolio* en tant texte écrit, selon le projet de son auteur, doit être lu dans une continuité avec la vie. On pourra, ainsi, mieux comprendre la présence à l'intérieur du roman de cette lettre à Moravia (une vraie lettre, pas une fiction) avec laquelle notre analyse a démarré.

> Di tale testo sopravvivono quattro o cinque manoscritti, concordanti e discordanti, di cui alcuni contengono dei fatti e altri no ecc. La ricostruzione si vale dunque del confronto dei vari manscritti conservati (di cui per es., due apocrifi, con varianti curiose, caricaturali, ingenue o 'rifatte alla maniera') : non solo ma anche dell'apporto di altri materiali : lettere dell'autore (sulla cui identità c'è un problema filologico irrisolto ecc.), lettere di amici dell'autore a conoscenza del manoscritto (discordanti tra loro), testimonianze orali riportate su giornali o miscellanee, canzonette ecc. Esistono anche delle illustrazioni (probabilmente ad opera dell'autore stesso) del libro.[327]

La dimension incomplète et potentielle d'un livre, qui est d'abord projet, nous impose une constante intégration de l'extérieur dans l'œuvre et, vice versa, de l'œuvre dans son dehors. Il ne s'agit pas seulement de concevoir l'ouverture dynamique de *Petrolio* sous la forme d'une renonciation à la représentation fictionnelle, mais aussi sous la forme d'une inclusion dans l'œuvre de l'ensemble-devenir de la vie. *Petrolio* sera un maillage où se croisent les innombrables fils de la réalité : le roman, les lettres privées, les interviews, les chansons... Il n'y a pas que la simple narration sur la page. Une réalité entière est en train d'écrire ce texte. Ou bien, la réalité entière est en train de devenir texte grâce à l'opération pasolinienne.

> Per riempire poi le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza con i fatti del libro : specialmente per quel che riguarda la politica, e, ancor più, la storia dell'Eni. Tali documenti sono giornalistici (reportage di rotocalchi, l'Espresso ecc.) e in tal caso sono citati per intero ; testimonianze orali « registrate , per interviste ecc., di alti personaggi o comunque testimoni ; documentari cinematografici rari.[328]

Peut-être qu'on arrive de cette façon à s'apercevoir de l'ambition (documentaire) de notre ouvrage et de la complexité de ses enjeux[329]. Dans cette perspective, il devient plutôt difficile

---

[327] Ibidem : 3.
[328] Ibidem.
[329] À travers l'opération « Petrolio » il Pasolini assigne un index de perceptibilité et d'intérpretabilité aux moindres événements extérieurs , tout en libérant sa narration d'une nécessité mimétique: « D'un coté l'

et réducteur de définir l'opération esthétique pasolinienne sous la catégorie littéraire du roman.

L'écriture est un geste qui n'accepte pas de se réduire à un produit autonome et séparé. Afin de la pouvoir comprendre en tant que gestuelle, il est nécessaire d'inscrire cette écriture dans l'immanence d'une réalité physique, sociale, politique, médiatique... Mais cette opération ne peut s'accomplir qu'en renonçant à l'achèvement et à la maîtrise de l'œuvre. L'auteur doit accueillir au sein de son travail une condition d'oubli : il faut qu'il pratique son absence. C'est-à-dire, il doit confier à l'autre (voire à la vie) la tâche de définir son œuvre, en renonçant à déployer son contrôle sur elle. Il est possible de le faire seulement si sa parole est capable de se taire et d'ouvrir des espaces de silence où le réel peut intervenir en étant écouté[330]. Comme l'on vient de voir, l'activité ne se résout pas en elle-même car sa fin se perd dans cette continuité flue et non prédéterminé de l'extérieur. À vrai dire, une véritable distinction entre dehors et dedans semble n'être plus reconnaissable. Par conséquent, là où une forme romanesque devient difficilement identifiable apparaît un dispositif différent : on pourrait presque dire un "dispositif d'enregistrement". Au fond, il n'y a plus une histoire qui se déroule, mais le document d'une série d'essais qui sont contaminés par l'ensemble du réel (dont la documentation devient, selon l'intention de Pasolini, une partie intégrante de l'œuvre même)[331]. On est confronté par *Petrolio* à une des exigences primordiale de l'expérience artistique contemporaine, à savoir celle de « définir un cadre, un protocole, un dispositif, qui encourage le développement d'une succession, d'une addition d'événements, qui produise quelque chose comme la mise en forme d'un mouvement.[332]»

Petrolio serait, donc, un protocole qui permet l'inscription des événements et des actions qui accèdent, ainsi, à une condition de visibilité et de communication. Si la littérature semble devenir, dans le postmodernisme, un domaine de convention fermé et isolé, Pasolini n'accepte

---

« empirique » porte les marques du vrai sous forme de traces et d'empreintes. « Ce qui s'est passé relève donc directement d'un régime de vérité, d'un régime de monstration de sa propre nécessité. De l'autre « ce qui pourrait se passer » n'as plus la forme autonome et linéaire de l'agencement d'actions. » (Rancière, 2000 : 59-60)

330 Comme dans les films d'aventure que Bazin nous décrivait, il faut retenir à l'intérieur de l'œuvre son ombre aussi, ses trous, sa dimension négative: « Car les films n'est pas seulement constitué par ce qu'on voit. Ses imperfections témoignent de son authenticité, les documents absents sont l'empreinte négative de l'aventure, son inscription en creux.» (2011: 34)

331 Benedetti cite, à ce propos, l'analyse de Zigaina qui éclaircie la dimension pas simplement et traditionnellement littéraire de la contamination chez Pasolini : non « contaminazione gaddiana, di tipo letterario, ma una contaminazione di tipo nuovo, una contaminazione totale, che non esclude, dalla commistione dei vari linguaggi, quello della sua vita fisica, del suo agire politico sociale, insomma del suo generale comportamento, compresa la sua morte ; il carattere di totalità della nozione di contaminazione pasolianana deriva del resto dall'estremizzazione della nozione di linguaggio. » (1998 : 154)

332 Avila, 2007 : 51.

pas d'y demeurer, ni d'en sortir : il souhaite de faire des brèches et pousser ses limites pour l'ouvrir à la vie[333]. Et il n'y réussit qu'en transformant l'écriture en acte performatif. « Petrolio », en effet, nous oblige à considérer le texte comme un lieu de performance. À la base de l'art performatif on retrouve exactement la nécessité de évader d'un paradigme sacré de l'esthétique : celui qui fonctionne autour de la « containing and framing fonction » où la forme serait un « frame that is put in place to contain or exclude the potentially scary, fleshy, joyous, wounded, and/or abject vicissitudes of embodied human experiences potential. [334]» Bref, tout l'impur que Pasolini détaillait – et incluait – dans « Transumanare e Organizzare » : « Eh, c'é anche un dolore, bello pesante, saracca, / malloppo, peso, realtà, sarx, soma, sema... »

La performance, au contraire, relève de la tentative de concevoir une esthétique de la profanation (« uncontaining »/ « unframing ») qui déjoue les séparations et ouvre à la communication, dans tout son hasard et sa pluralité. Dans une opération performative, il n'y a pas un contenu dont la représentation exprime l'œuvre. Il s'agit, plutôt, de la création d'un champ d'attention où les choses qui se passent, les moindres gestes peuvent être aperçus : ils révéleront, ainsi, leur médialité primaire. À la fois il n'y a ni une activité totalisante (la maîtrise) ni une renonciation absolue (aliénation) : c'est le milieu d'une aliénation vigile qui permet une expérience.

Dans ce cadre Pasolini avait commencé à développer une esthétique performative et, par conséquent, non représentative qui ne pouvait pas du tout s'achever par une mimesis romanesque. Il l'appelait poésie totale de l'action et, à son niveau, l'institution littéraire perd toute pertinence.

> Le azioni della vita saranno solo comunicate,
> e saranno esse, la poesia,
> poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale
> (tu tremi solo quando la ritrovi
> nei versi, o nelle pagine in prosa,
> quando la loro evocazione è perfetta).[335]

L'obsession de l'objet beau et parfait doit être, donc, abandonnée : peu importe si la littérature ne sera pas capable de survivre à ce décalage. Si elle ne pourra pas endurer l'erreur, la

[333] C'est l'avis de Benedetti : « Pasolini finisce per spostare in avanti i confini della letteratura, per aprirvi qualche breccia attraverso cui ristabilire un rapporto non-convenzionale tra scrittura e mondo. »

[334] On cite la définition d'art représentatif contraire à celui performatif donné par Jones, 2013 : 55.

[335] C'est un passage du célèbre *Poeta delle ceneri*. (Cf. TP)

contradiction, les manques, car la poésie en sera capable (puisqu'elle n'est, selon Pasolini, qu'ouverture, surprise et contamination).

> La poesia (che dobbiamo, con Pasolini, tenere distinta dalla letteratura), sopporterà una tale dilatazione. In quanto corpo (quasi organico) che fa tutt'uno col corpo del poeta (nel senso in cui una performance non puo' essere separata della persona dell'artista) , essa puo' dilatarsi fino ad accogliere in sé un tale corpo estraneo [l'azione].[336]

L'œuvre, donc, se joue dans la complexité du réel qui repose d'abord sur la relation, la résistance et la rencontre : la forme qu'elle va acquérir ne peut qu'être la cristallisation d'une interaction organique et dynamique[337]. Mais il est impossible de saisir cette dimension de *Petrolio*, cette recherche esthétique, en s'arrêtant à une lecture strictement littéraire du texte. Ce texte, il faut le reconnaître, est conçu par Pasolini sous la forme d'une performance[338] qui élargit vertigineusement son sens bien au-delà de sa dimension signifiante. Il croit, au fond, que s'il y a une chance révolutionnaire (en dehors des idéologies), elle ne peut que reposer sur le domaine des gestes[339]. Sur ce plan moyen, entre corps et conscience, Pasolini situe l'engagement politique (et, donc, aussi la vie littéraire) :

> L'impegno, ossia la coscienza di tutto ciò, è la mediazione tra contestazione (naturale) e rivoluzionarietà (cosciente), tra ambiguità assoluta e ambiguità relativa; tra enigma e profezia. La rivoluzione, poi, si fa con l'azione: e allora andranno semmai allargate le possibilità del quadro semiologico delle comunicazioni umane, per comprendervi, santamente, anche l'esempio della vita (l'opera ideologica non scritta di Camillo Torres, tanto per dirne una).[340]

8. Fracturer la totalité : le devenir (survivant) d'une pose.

---

336 Benedetti, 1998: 143.

337 On peut, ici, citer la réflexion sur la morphologie vivante que Ingold nous propose: "My argument suggests, to the contrary, that the forms of the landscape – like the identities and capacities of its human inhabitants – are not imposed upon a material substrate but rather emerge as condensations or crystallizations of activity within a relational field." (2011: 47)

338 C'est quelque chose, on le rappelle en passant, qui ne se restreint pas à la simple performativité du discours.

339 Il est question, en revenant sur un ouvrage cité (Citton, 2012), d'une « écologie des gestes ».

340 EE: 162.

Si *Ragazzi di vita* nous proposait foncièrement une dimension d'exploration spatiale, il nous semble que *Petrolio* se place plutôt dans le contexte d'une expérimentation temporelle. Il s'agit d'une expérience du passage et, conséquemment, du changement. Du mouvement dans l'espace on glisse vers le mouvement dans le temps. On peut la penser comme une opération de « pose », pour faire référence à Huyghe. Il s'agit d'enregistrer devant le regard fixe et imperturbable d'une caméra-journal le travail dans le temps qui transforme et dépasse, sans achever jamais une synthèse ultime. Là on pourra, peut-être, saisir la dimension de propagation (spatio-temporelle) dont on vient de parler. À partir de la *Divina Mimesis*, Pasolini cherchait effectivement une forme expressive qui pouvait correspondre à la « stratificazione cronologica » du réel, où « una nuova idea non cancelli la precedente ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalemente come documento del passaggio del pensiero »[341]. Il faut enregistrer tout ce qui se passe, sans aucun principe de correction mimétique qui aplatirait la pluralité du devenir sur un portrait unitaire (*sub specie aeternitatis*) : il s'agit juste d'en faire un document. On pourra, ainsi, garder l'expérience d'un temps qui n'est ni destruction (apocalypse), ni permanence éternelle (salut), mais altération (survivance)[342].

Pasolini, qui avait exprimé son aversion par rapport au principe synthétique de la dialectique hégélienne, revendiquait un refus de la totalité identitaire qui aurait subsumé les différences[343]. À son opposé, l'art classique nous propose une profonde volonté de figer l'apparence vivante – par une forme unitaire et universelle – pour l'inscrire dans l'être[344]. C'est la cadre d'un système poétique des arts (Rancière) ou, selon les mots de Huyghe, d'une conception diégétique du langage qui impose à l'image le régime essentiel et abstrait, hors du devenir, du logos : l'idéo-logie. Mais le travail pasolinien semble viser plutôt à son contraire : c'est-à-dire un régime « spécial »[345], où l'être est reconnu dans la substance éphémère et singulière de l'apparence (une eidétique du logos). La description du projet de la *Divina Mimesis*, on y revient, nous démontre cette intention qui va fonder son œuvre suivante, *Petrolio*.

> E poiché il libro sarà un misto di cose fatte e cose da farsi –di pagine rifinite e di pagine in abbozzo, o solo intenzionali –la sua topografia temporale sarà completa: avrà insieme la forma

[341] RR: 1117.
[342] Cf. Didi-Huberman, 2009.
[343] Benedetti envisage en Pasolini une « consapevolezza , antistoricistica, antihegeliana, che *niente viene superato*. » (1998 : 50).
[344] C'est l'analyse de Bazin qui décrit une "pratique de l'embaumement" en tant que "défense contre le temps" à la base de l'operation artistique. "Sauver l'être par l'apparence" serait son mot d'ordre. (2011: 9)
[345] Cf . « L'essere speciale » en Agamben, 2009.

magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente
ecc.).[346]

Cette idée d'une « topographie temporelle complète » se rapproche de l'aspiration (messianique) de Benjamin, dans ses célèbres thèses «Sur le concept d'histoire». C'est l'aspiration du chroniqueur, qui garde tout événement sans opérer aucune hiérarchie, ni aucun tri:

> Le chroniqueur, qui rapporte les événements sans distinguer entre les grands et les petits, fait droit à cette vérité : que rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire. Certes, ce n'est qu'à l'humanité rédimée qu'échoit pleinement son passé. C'est-à-dire que pour elle seule son passé est devenu intégralement citable.[347]

Toute apparition (dans la durée) est un risque, est une exposition à l'accident et à la transformation. L'image ne déploie aucun pouvoir unificateur, comme nous a bien montré Didi-Huberman[348]. Elle repose, au contraire, dans une vivacité dispersante et intermittente. Le temps en tant qu'image ne peut pas être soumis à une configuration nécessaire, celle d'une logique : une chrono-logie. Pasolini semble être parfaitement conscient du défi au pouvoir qu'il est en train d'engager par sa disposition temporelle irréconciliable et an-historique : le temps intermittent de l'image qui opère un sabotage du réalisme linéaire[349]. Contre la lumière impitoyable de la raison historique (dont Didi-huberman nous a bien parlé), il affiche le surgissement soudain d'une « visione » :

> La luce della storia ha bisogno di un calendario : sconvolgi appena un po' il seguito cronologico degli avvenimenti - magari scomponendoli nei loro elementi – ed ecco che la luce della storia si spegne. La postposizione di una serie di delitti (realistici) a una Visione – postoposizione che irride la logica del macchiavellismo o del realismo politico, rendendola spaventosamente antiquata- è però tuttavia – sia chiaro – un atto di accusa. Perché gli uomini politici oltre ad essere degli assassini, devono anche essere in grado di avere delle Visioni.[350]

C'est, donc, une temporalité anachronique[351] qui se développe au fil des survivances, des entrecroisements et des superpositions. L'unité (chronologique) de l'œuvre, qui correspondrait

---

346 RR II: 1117.
347 Benjamin, 2000 III : 429.
348 Didi-Huberman, 2009.
349 À propos de la question du temps en Pasolini on peut se referer, par exemple, à Benedetti (2003), Trentin (2008) et Scherer et Passerone (2006).
350 Pet : 462.
351 Cf. Trentin (2013) sur Benjamin et Pasolini à ce propos.

à celle du réel, est fracturée dans l'accumulation des fragments qui s'entasse au jour le jour sans acquérir jamais une cohérence supérieure et éternelle. Le temps n'est pas une progression automatique, un mouvement homogène et vide. Il se déploie dans une série de « à-présent », où le « présent [...] n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps ». D'ailleurs, Pasolini même a mis en évidence cette structure dans sa note au «Appunto 128c »: « Il tempo di questo libro non é lineare. »[352] Hors du « continuum de l'histoire »[353], « Petrolio » nous offre une expérience du temps qui est d'abord une ligne de succession d'instants singuliers et actuels.[354]

Faute d'une construction narrative solide, Pasolini nous invite à lui faire confiance, à être patient : il faut « avere fiducia nell'effetto positivo, se non altro, del puro e semplice accumularsi di materia. [355]» Comme on vient de s'apercevoir, dans *Petrolio*, la dimension temporelle relève d'une continuité fragmentaire : c'est à la fois une progression indestructible et une puissance fragmentante[356]. L'auteur confie à une de ses figures son raisonnement :

> Il vecchio F., con la sua vocetta drammatica e austera, comincio a recitare enl vuoto la sua enciclica sulla tesi l'antitesi e a sintesi : […] invocava la possiblità del resto perduta di una logica 'duadica', in cui tutto restasse coesistente e non 'superato' e le contraddizioni non fossero che 'opposzioni' ; in tal caso la storia non sarebbe più stata la storia unilineare e successiva, nata, com'è noto dall'esegesi riformistica del Vecchio e del Nuovo Testamento, oltreche dalle lettere di San Paolo. Su cio era fondato tutto il razionalismo occidentale moderno, mentre proprio la scienza dimostrava che il tempo non era affatto fondato su linearità e successività, tutto essendo compresente.[357]

Afin de saisir ce « carattere frammentario dell'insieme del libro » dont Pasolini nous parlait[358], il faut à notre avis comprendre la configuration temporelle de son écriture. Il s'agit, en effet, d'une activité sans « horizon »[359], à laquelle l'auteur ne présuppose aucune fin. Il n'y a aucun

---

352 Pet : 529.

353 On fait toujours référence au cadre des réflexions sur le concept d'histoire chez Benjamin (2000/III).

354 Il est possible d'établir une véritable esthétique du fragment (aux enjeux éthiques) qui brise stratégiquement l'unité représentative du réel. Voilà, par exemple, le projet de Straub et Huillet : « Au moment où le spectateur est frappé, étonné, là il n'y a pas de filtre, on ne peut pas interpréter, le verre éclate en petits morceaux, même si après le spectateur se met a reconstruire ses petits morceaux, son verre, ses lunettes. » (cit.. en Turquety, 2009 : 45)

355 Pet : 39.

356 Dans son comparaison entre Petrolio et le travail de Celati, West a opposé la fonction unitaire « litterairisante » du Corpus à la fonction ouverte et plurielle du Corps : « In tutti e due i casi, dunque, lo scrivere , l' « essere scrittore », non hanno la concretezza e la qualità totalizzante di un titolo o di un nome (Petrolio, Celati) : di un corpus. Lo scrivere si caratterizza invece come « tentativo » sempre aperto e sempre sulle soglie, come casualità legata ad un accumulare frammentario : un corpo insomma. » (1993 : 39-40)

357 Pet : 523.

358 Pet : 4.

359 Cf. Didi-Huberman, 2009.

salut à atteindre, aucune gloire transcendante. Aucune perspective supérieure range et unifie le temps : son paradigme n'est pas la nécessité de ce qui sera (future), mais l'accueil de ce qui vient ou bien advient (avenir).

> Cade <...> però <...> nell'irrisione ogni idea precostituita di futuro ; anzi, se c'é una cosa che fa sorridere con un maggiore piacere interno è proprio il futuro[360].

En tant que projet ouvert ou opération continue, *Petrolio* est conçu comme un chantier sans borne ni destination, qui grandit comme pourrait le faire un organisme vivant : sans aucun souci de signification ou direction, en interaction avec son environnement[361]. C'est son auteur même qui avoue cette proximité entre vie et production en s'excusant : «ma io vivo la genesi di questo libro.»[362] Pasolini, qui dès le début envisageait son dernier effort artistique sous le temps d'une durée indéfinie, libère ainsi sa présence d'auteur de toute fonction téléologique (de tout devoir moraliste). L'écriture de *Petrolio* dure, tout simplement ; elle ne finit jamais. C'est le hasard, imprévisible, qui déterminera le point d'arrêt de cet ouvrage par la fin de la vie de son auteur. Face à la médiatisation du meurtre d'Ostia, Benedetti nous a suggéré de ne pas lire la mort pasolinienne comme un cas spectaculaire à fictionaliser (selon une hypothétique intention de Pasolini, lui-même). Quelqu'un a suggéré une telle intention, chez Pasolini. Il faut, plutôt, reconnaître que, si sa mort garde une importance esthétique, c'est pour sa fonction dans l'interruption aléatoire de l'écriture, qui était déjà et toujours voué à une incomplétude. On est face à l'exposition maximale de l'opération artistique à la vie (physique, sociale, politique...), qui risque la création dans le moindre accident d'une existence (jusqu'au son accident suprême, à savoir la mort).

9. Un exercice d'interruption.

Il nous semble qu'on est prêt à revenir sur quelques remarques qu'on vient de faire à propos de la démarche pasolinienne (en particulier pour ce qui concerne la tendance anti-romanesque et l'exposition du travail). On pourra, peut-être, mieux les comprendre au jour de ces dernières analyses. Il est possible, en effet, de lire cet inachèvement volontaire comme un

[360] Pet : 396. Selon cette perspective, pendant sa dernière période, Pasolini a souvent critiqué la tension contraignante vers le future qu'il reconnaissait au cœur do modèle temporel bourgeois du progrès : « Caro Dio, / liberaci dal pensiero del domani. »

[361] Par conséquent, cette œuvre devient comparable à l'activité gratuite et imprévisible d'une marche selon l'acception de Ingold : "Indeed, the wayfarer or the seafarer has no final destination, for wherever he is, and so long as life goes on, there is somewhere further he can go." (2011: 77)

[362] Pet : 48.

constant exercice d'interruption qui neutralise le fictionnel et propose une certaine expérience du travail. Comme Benjamin l'a suggéré, l'interruption est le meilleur moyen de montrer la nudité d'un geste, pour le « citer » : « Nous obtenons d'autant plus de gestes que nous interrompons plus souvent un personnage dans son action. »[363] Et dans l'apparition du geste, à la fois, le romanesque est suspendu et l'activité est mise en jeu.

Cette interruption gestuelle de l'action, bien évidemment, concerne d'abord les personnages mêmes qui ne sont jamais construits selon une représentation réaliste. Ils se révèlent plutôt des hypothèses expérimentales, des masques allégoriques ou des figures. En effet, Pasolini refuse d'inventer une profondeur intérieure :

> L'analisi dell'interiorità esula dal compito che mi sono assunto (che, per la verità, non prevede neppure l'esistenza oggettiva di tale interiorità).[364]

Il n'envisage pas, par conséquent, une articulation psychologique de ses personnages, ni une détermination sociologique (deux des dispositifs basilaires de la construction du héros romanesque). Dans *Petrolio* il est impossible de repérer le développement biographique d'un personnage autour duquel les éventements sont organisés (c'est l'action même qui devient, donc, impossible). Pasolini prévient directement le lecteur :

> Il lettore non si illuda : egli non si imbatterà mai in quei personaggi che misteriosamente si svolgono e si evolvono, rivelandosi agli altri protagonisti, e al lettore, man mano che gli avvenimenti – di cui sono causa o da cui sono giocati – li costringono a una drammatica coerenza. […] nella psicologia c'é sempre qualcos'altro e qualcosa di più che la pscicologia. E cosi' anche nella figura sociale c'é qualcos'altro e qualcosa di più della figura sociale. […] Che cos'è quest'animo umano ? ‹...› è una presenza ; una realtà ; ecco tutto. [365]

Il s'agit, donc, d'une impossibilité de représenter une âme humaine, qui ne repose que dans la présence réelle. C'est une déclaration de réserve[366]. Mais il s'agit aussi de ne pas créer un mécanisme d'identification cathartique pour le lecteur. Il renonce à toute fiction pathétique : il

---

363 Benjamin, 2000 III : 324.
364 Pet : 315.
365 Ibidem, 119.
366 Pasolini se méfie de tout système d'interprétation représentative de la vie: « Cio' che aveva legato Carlo a Carmelo cosi' profondamente che per quel legame Carlo sarebbe stato disposto, come si dice, a dare la vita, era qualcosa di perfettamente arbitrario e gratuito : qualcosa che non si trova né nei libri di storia delle religioni, né nei libri di psicologia e psicoanalisi, e nemmeno nei romanzi e nei memoriali. Desiderio e dolore. » (Pet : 456)

n'y a aucun espace pour le sentimental, même face à la mort (le moment dramatique par excellence).

> A questo punto sento necessario fare, soprattutto per me stesso, un'osservazione. Il sistema stilistico di questo mio libro mi impedisce […] di inventare un personaggio la cui definitiva partenza o la cui morte, possa far commuovere, o addirittura (come io non ho nessuna vergogna di considerare naturale) far nascere la divina | antica umana| voglia di piangere forte, sconsolato quanto consolatore.[367]

La pratique de l'interruption, au fond, s'inscrit dans une volonté de désactivation du principe fétichiste qui remonte à la construction fictionnelle. Pour le neutraliser, il faut mettre en évidence le processus de médiation qui est à la base d'un œuvre, à la fois dans sa production et dans sa réception. C'est une démarche que Benjamin reconnaît au cœur de la structure culturelle :

> Condensé d'œuvres considérées indépendamment, sinon du processus de leur production du moins de celui par lequel elles perdurent, le concept de culture a un aspect fétichiste. La culture y paraît réifiée.[368]

Toutefois, l'interruption de l'unité superficielle (fétichiste) d'une œuvre est capable d'ouvrir un espace inachevé qui est champ potentiel d'actualité. Alors, cette œuvre perd sa disponibilité directe et nous demande l'effort d'un travail. Par les mots de Benjamin, on pourrait décrire de cette façon son lecteur :

> À ses yeux, l'œuvre du passé n'est pas achevée. Selon lui, aucune œuvre, ni aucune de ses parties, n'est donc donnée à chaque époque sans effort, comme une chose disponible[369].

[367] Pet : 457.
[368] Benjamin, 2000 III : 187.
[369] Ibidem.

Petrolio réussit, donc, à atteindre cette « interruption du déroulement de l'action » par son caractère fragmentaire et inachevé, mais aussi par l'intervention constante de l'auteur qui discute son œuvre avec le public. Au lieu d'une fascination illusoire par la trame, Pasolini nous offre un situation de « distanciation » qui est d'abord « découverte des situations ».[370] Probablement, dans cet ouvrage, il n'est pas convenable d'utiliser la catégorie de « situation ». Ici, c'est l'image allégorique (dont la fonction anti-fictionnelle est similaire à la situation) qui est exposée à notre réception :

> In quest'opera il punto di vista è sempre al vertice. Le cose sono colte in un loro momenti di attualità cosi' estrema da presentarsi come cristallizzate o pietrificate. Tutto è una serie di fregi o simulacri, al culmine dell'espressività,e, nel tempo stesso, allineati, come nelle Opere Teologiche o nelle Allegorie[371].

En se souvenant du discours étalé dans notre analyse de *Ragazzi di vita*, il faut apprécier la façon de souligner la qualité eidétique et non discursive de son œuvre adoptée par Pasolini. Il s'agit toujours d'un signe, avant que d'une représentation ou d'une signification : selon ses propres mots, il visait une « pura ideografia » qui se révèle « significativa illeggibilità »[372].

Note conclusive : la fonction testamentaire entre document et geste.

Il faudrait, à notre avis, associer une dernière remarque à ces réflexions autour d'un exercice de l'interruption et de son effet d'inachèvement. C'est-à-dire, son lien étroit avec la condition de survivance telle qu'elle a été esquissée par Agosti[373]. Dans son texte autour de « l'opera interrotta e l'opera interminabile », il avoue que ce caractère interminable de *Petrolio* relève d'une coïncidence avec la vie : « L'interminabilità del testo sembrerrebbe dunque inscritta nella sua stessa struttura, in quanto, almeno in teoria, il testo tende a coincidere con la vita stessa. »[374] Toutefois il croit qu'il y a, au fond de cette condition inachevée, une connexion plus forte avec la dimension survivante, qu'avec le simple état de vivant.

[370] Pet, 322.
[371] Pet : 183.
[372] Pet : 534.
[373] Agosti, en Benedetti et Gramigna, 1993.
[374] Ibidem, 115.

L'interminable *Petrolio* relèverait, donc, « della sopravvivenza della vita », plutôt que de « la coincidenza con la vita »[375]. L'œuvre, à son avis, s'inscrit sous une dimension d'interminabileté parce qu'elle fonctionne comme une « scrittura testamentaria » qui vise son lecteur en lui assignant une tâche performative : sa survivance[376]. Selon Agosti, la dimension événementielle du texte (« il libro decade dalla sua normale condizione di finzione letteraria per assumere quella di evento, di « forma » di un'evento. »[377]) est supposée moins par ses conditions de production, que par les règles de lecture rétrospective qu'elle établit. Par cette interprétation, on ne reconnaît dans cette œuvre pas simplement un enregistrement du déploiement de la vie, mais surtout une inscription dans une puissance qui se donne malgré la vie et au-delà de la vie : une sur-vie. Vivre en tant que survivre est toujours consigné à la fois à une inéluctable évanescence et à une impassibilité indestructible. Pasolini avait montré, par ce stratigraphique *Petrolio*, que toute vie est affaire de superposition, accumulation et ajouts (donc survivance) - comme dans la coupe du tronc de Penone. Et Pasolini, lui-même, était en train de penser son travail, lors de sa réflexion adressée à Moravia, sous le format du testament. D'un ton humble et très clair, il avouait:

> Non è un proclama, ehi, uomini ! Io esisto, ma il preambolo di un testamento, la testimonianza di quel poco di sapere che uno ha ccumulato, ed è completamente diverso da quello che egli si aspettava | immaginava | ![378]

Il ne faut, donc, pas comprendre cette dimension testamentaire comme l'imposition d'un message ou comme une affirmation narcissique : car il n'y a pas de gloire, ni de salut, et, s"il y a du savoir, il est mince et tout à fait imprévu. Il s'agit plutôt d'une offre gratuite et sans obligation. C'est alors un témoignage - simplement et honnêtement.

C'est, notamment, un témoignage à hériter. *Petrolio*, nous l'avons déjà remarqué, nous demande une prise en charge : c'est un texte qui responsabilise son lecteur (en tant que héritier). Gravée dans les pages de son œuvre, l'absence de Pasolini – sa mort, littérale et

---

375 Ibidem, 116. On dirait, par contre, qu'il relève de la vie en tant que, déjà toujours, survivance.

376 Par le point de vue du testament Agosti décrit ainsi la dimension performative et non représentative de cet ouvrage : « Essa trasforma il destinatario, non solo, ma […] trasforma in destinatario il Soggetto stesso della scrittura. Tale trasformazione comporta il riconoscimento, da parte del destinatario, che egli non è più il depositario di memorie o di emozioni o di riflessioni di cui la scrittura rappresentarebbe la registrazione, bensi' egli è destinatario di una vera « cosa », anzi di un sovrappiù di cosa, di un sovrappiù di realtà. » (Ibidem, 119)

377 Ibidem.

378 Pet : 545.

fonctionnelle – engage notre présence[379]. La parole de *Petrolio* nous demande, en murmurant, un serrement : « tu mi riconoscerai (o ti riconoscerai) come corpo morto inscritto nel testo e, perciò stesso, salvato, protetto, conservato, nella perennità del linguaggio »[380]. Il s'agit d'un horizon benjaminien où le futur se donne, plutôt que selon le vecteur du progrès, en fonction d'une mémoire messianique du passé. Et le passé existe sous la forme d'une image-éclaire qui jaillit dans une actualité. Le future ne serait que l'espace (éthique) de puissance et rédemption du donné:

> S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention.[381]

Le passé n'est pas figé dans une mort, il peut se rendre présent, en déployant sa potentialité, dans une dimension de survie dont l'accès n'est garanti que du faible pouvoir messianique de la postérité. C'est-à-dire, le passé n'est pas vraiment, définitivement, passé s'il réussit à survivre en tant que héritage.

Par ce discours, on pourra sans doute éclairer la relation intime – une relation de survivance - qui relie le document et le geste (tout court, mais aussi par rapport au cas spécifique de *Petrolio*). En apparence, cette relation semble contradictoire et exclusive : un enregistrement peut paraître comme le contraire d'une action. Cette apparence peut être pertinente, mais seulement dans le cadre d'un paradigme représentatif où objet et image/parole relèvent d'une séparation (hiérarchique). C'est un paradigme qui a construit une opposition entre le verbal, en tant que fonction de normativité universelle, et le corporel, en tant que singularité libre. Dans une telle opposition, le document relevé d'une fixation disciplinaire, tandis que la présence physique serait un domaine infranchissable par la loi du mot et la pensée. Dans la rébellion inhérente au discours traditionnel de l'art contemporain, cette mentalité a créé le mythe de l'immédiateté du geste performatif insaisissable par la documentation[382]. On peut, toutefois, concevoir la documentation hors de la nécessité répressive de l'archive foucaldienne[383], selon l'ordre des « archival practices of care ». Dans

---

379 Pasolini envisageait, dans *Petrolio*, cette condition de mort par la création et la décrivait ainsi à l'intérieur de sa propre œuvre : « Nello stesso tempo in cui progettavo e scrivevo il mio romanzo, cioè ricercavo il senso della realtà e ne prendevo possesso, proprio nell'atto creativo che tutto questo implicava, io desideravo anche di liberarmi di me stesso, cioè di morire. Morire come in effetti si muore, di parto : morire, come in effetti si muore, eiaculando nel ventre materno. »

380 Agosti, 1993: 120.

381 Benjamin, 2000 III.

382 C'est le paradigme récemment questionné par l'enquêté sur le lien entre archive et performance coordonnée par Borggreen et Gade, 2013.

383 C'est la notion de « the archive » qui, par les mots de Roms, serait « regularly used in the singular to denote

ce cadre, la distinction entre présence gestuelle et fixation formelle devient floue (une intime solidarité, par contre, se montre). Et *Petrolio* habite exactement cette zone d'indistinction, car il nous enseigne la tendance du geste singulier à s'inscrire dans une trace (communicative) et celle du document à se présenter en tant qu'agentivité (à performer). Il s'agit d'une logique circulaire. C'est bien le dispositif testamentaire qui, dans son essence, implique cette démarche en devenant la fonction qui connecte le document au geste.

> The nature of legacy is essentially performative – a legacy is constituted by an act of promise. This act has a complex temporality : it takes place in the present (as a « will »), refers to something that remains or his « handled down » from the past, that is only fully realised in the future, when the now-still-present-giver will no longer be here and her will will be fullfilled in and by her absence[384].

Par conséquent, si *Petrolio* est enraciné dans une esthétique performative, il ne l'est pas seulement en tant que transformation de l'écriture dans une performance gestuelle sujette à enregistrement. Mais il l'est aussi parce que, tout en achevant cette processus par une documentation, il établit l'œuvre dans la demande d'une prestation performative de son public (« performance of care »). Il établit, donc, un « collaborative act » où le texte en tant que document devient l'espace transcendantal du geste de l'auteur et du geste du lecteur, qui doit prendre soin de son inachèvement essentiel.

Un document peut être donc pensé comme un seuil (terme très agambenien) qui permet une rencontre là où, selon une démarche testamentaire, une présence s'absente (l'écrivain) et une absence est présente (son lecteur). Écrire et archiver, ce ne sont plus de l'ordre d'une fixation contraignante, mais de l'ordre d'une ouverture où le singulier ne disparaît, ni se fige éternellement. En esquivant en même temps la disparition contingente (le néant) et la nécessité absolue (l'être), la présence accède à une condition de paradigmaticité (l'existence): elle est exemple (à hériter)[385]. Ou bien un être-ainsi à pratiquer dans sa puissance. Ce n'est pas un hasard si Pasolini a construit sa réflexion sur le langage et l'image, d'une manière presque obsessionnelle, autour de la catégorie - si agambenienne - d'exemple contre le concept et la signification. En visant à une sémiologie de la réalité, il affirmait que «ciò che conta è l'esempio trascritto della propria vita. »[386]

---

a typical knowledge, discourse or manifestation of power ». (2013, 38)

384 Ibidem , 40.

385 Agamben, 1990.

386 EE : 161 .

Tu sai, tuttavia te l'ho detto, anziano amico, padre
un po' intimidito dal figlio, ospite
alloglotta potente dalle umili origini,
che nulla vale la vita.
Perciò io vorrei soltanto vivere
pur essendo poeta
perché la vita si esprime anche solo con se stessa.
Vorrei esprimermi con gli esempi.
Gettare il mio corpo nella lotta.[387]

[387] TP: 1261.

Deuxième section.

Vers un cinéma documentaire.

Sopralluoghi in Palestina (1964) et *Il vangelo secondo Matteo (1964)*

Autant que se peut, enseigne à devenir efficace,
Pour le but à atteindre mais pas au-delà.
Au-delà est fumée. Ou il y a fumée il y a changement.

Deuxième seuil.

1. Pourquoi le cinéma ? (I)

Dans le choix du cinéma chez Pasolini, qui avait été d'abord poète et prosateur, il y a quelque chose qui relève du destin. C'est-à-dire, d'une certaine manière, l'œuvre cinématographique le ravit parce qu'elle apparaît comme la révélation d'une vocation originaire. Pasolini avouait directement cette découverte de l'image filmique comme condition communicative idéale par rapport à son *ethos* : « Facendo il cinema io vivevo finalmente secondo la mia filosofia. »[388] Cette philosophie, à laquelle il faisait référence, serait une philosophie de proximité au réel et à l'événement (ce n'est pas un hasard s'il citait l'existentialisme et la phénoménologie), d'engagement dans la vie et son devenir. En effet, le cinéma, sous les yeux de Pasolini, se révèle une forme de langage extrêmement proche de la vie : « È appunto quello che è il cinema, che lo rende così in armonia con la vita, e così felice di farne partecipi gli altri. »[389] Finalement, son travail littéraire n'était qu'une forme d'expression de sa passion et de sa relation avec l'ensemble de la réalité vivante : ce qui était nécessaire, ne relevait pas de l'institution littéraire même, mais plutôt d'une envie foncière d'expérimenter et de communiquer le réel. Siti résume ainsi cette situation, en citant l'auteur même :

> Col cinema, 'la passione che aveva preso la forma di un grande amore per la letteratura e per la vita, gradualmente si é spogliata dell'amore per la letteratura ed é diventata ciò che realmente era: amore per la vita.'[390]

Dans le cinéma, Pasolini envisageait surtout une possibilité de se débarrasser de la construction subjective et conventionnelle que la langue écrite, en tant que discours, nous impose malgré tout. C'est, d'ailleurs, l'opinion exprimée aussi par Kracauer : « De fait, le cinéma, comme la photographie, est le seul art qui montre son matériau à l'état brut. »[391] En dépassant tout filtre a priori, il désirait parler à travers la parole du réel même : c'est-à-dire la présence, qui est d'abord geste, image et son. Le film, d'après Pasolini, est une chance de laisser parler la vie sans aucune interprétation : il y repérait cette forme immédiate de médiation qu'il avait toujours cherchée.[392] En fait, le moyen cinématographique, à savoir

---

388 EE : 133.
389 Ibidem, 135.
390 Siti, L.
391 Kracauer, 2010 : 426.
392 Voilà, donc, la perspective pasolinienne : « Ora, cos'è la presenza? E'... è qualcosa che parla da se stessa... E'

l'enregistrement audiovisuel direct, représenterait surtout un dispositif de communication non instrumental et non présupposé :

> Mentre i linguaggi letterari fondano le loro invenzioni poetiche su una base istituzionale di una lingua strumentale, possesso comune di tutti i parlanti, i linguaggi cinematografici sembrano non fondarsi sul nulla.[393]

Selon la réflexion pasolinienne autour du cinéma, « la natura della sua lingua non è segnica ma figurale. »[394] Dans le langage filmique, on fait l'expérience d'une communication qui n'est pas liée à une logique nécessaire de référence pré-codée (signifiant-signifié), mais qui repose sur la simple ouverture d'une apparition immanente (figure)[395].

À cet égard, il faut remarquer que la pensée pasolinienne autour du médium cinématographique peut être inscrite, malgré sa spécificité irréductible, dans une tradition particulière qui va de Benjamin et Kracauer jusqu'à Huyghe. Bien que Pasolini ne fasse pas de références directes à ce courant critique, il est clair que sa tendance à lire le cinéma comme une forme de médiation capable de neutraliser (en la renouvelant) la représentation subjective et conceptuelle par une expérience du sensible se rapproche beaucoup de l'analyse des auteurs cités[396]. Par le film, il souhait annuler les schémas perceptifs et intellectuels reçus (selon la tradition et l'histoire), pour entamer une expérimentation presque sauvage du monde :

> Mentre la comunicazione strumentale che è alle basi della comunicazione poetica e filosofica è già estremamente elaborata, è insomma un sistema reale e storicamente complesso e maturo- la comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematigrafico è, al contrario, estremamente rozza, quasi animale.[397]

En correspondance avec cette ligne de pensée, Pasolini mène une réflexion sur le médium et l'esthétique qui est animé par des enjeux politiques. Notamment, comme il nous explique, sa

---

un linguaggio. La realtà è un linguaggio. Altro che fare la "semologia del cinema": è la semiologia della realtà che bisogna fare! « (EE : 135)

393 EE : 167.

394 EE: 233.

395 La langue, et donc l'image, ne se fonde pas sur un mécanisme de représentation homologique (principe de l'analogon) : « L'image, comme la langue, mais autrement, est une médiation, non un analogon. » (Gauthier, 2011 : 155). Effectivement selon Pasolini : « Le possibili e non ancora definite strutture narrative di questa lingua del cinema che "esprime la realtà con la realtà", non sembrerebbero dunque rispondere alle leggi dell'omologia. » (EE : 125)

396 Scherer définit de la façon suivante l'engagement de Pasolini par rapport au cinéma : « Il apporte à la pensée philosophique, par le cinéma, ce dont elle s'est toujours défiée et qu'elle a repoussée: l'image, non comme illustration annexe, mais comme présence effective du corps, c'est-à-dire encore *réalité*. » (2006 : 22)

397 EE : 169.

recherche d'auteur vise à des formes de communication et de discours qui ne soient pas répressives dans leur nécessité préétablie (au lieu d'un pouvoir des normes, un pouvoir par images, exemplaires):

> Se è pensabile un Potere "meno peggio" degli altri, questo potrebbe essere solo un Potere che nel conservare o nel ricostituire la norma, tenesse conto delle apparizioni o possibili riapparizioni della realtà[398].

Il faut, à son avis, mettre en place des démarches discursives où le contrôle totalisant (la fonction normative d'identité) soit neutralisé afin de créer une marge d'apparition de la réalité, selon sa nature multiple et imprévisible[399].

2. Pourquoi le cinéma ? (II)

On aura donc compris que le passage de Pasolini au cinéma ne relève pas seulement d'un intérêt personnel, d'une vocation intime. Il s'agit, aussi (et peut-être surtout), d'un choix stratégique dont le besoin a été dicté par un contexte culturel et historique. Parce que le langage cinématographique, en tant que transcription du geste (la langue du « pragma »), n'est que l'expression (plus extrême) de la fonction créative et non fonctionnel de la langue à son degré esthétique[400] :

> Pragma ed enigma. Tanto è vero che sempre, poi a qualsiasi livello linguistico, pragma ed enigma sono inseparabili. Il momento estetico normalizza questa identificazione.[401]

Par conséquent, il n'est pas question chez Pasolini d'abjurer la poésie – en tant que langue ouverte et questionnant, mais plutôt de s'emparer de la démarche cinématographique pour pouvoir continuer à en faire.

---

398 EE : 276.

399 Il faut évidemment comprendre cette exigence de réalité hors d'une nécessité naturaliste, donc représentative : « Un cinéma que l'on pourrait définir déjà comme refus de toute tricherie, recherche obsessionnelle de l'authenticité, indifférence au style si on pense celui-ci comme marque, effet de signature de l'auteur. Le cinéma de Pasolini pourtant se situe aux antipodes de tout naturalisme. Plus qu'il ne cherche à copier le monde, à en donner une représentation plausible, crédible, Pasolini cherche à en exposer le secret, à retrouver sa vérité, sa beauté. » (Collas, 2001 :105)

400 C'est le théorie de la médiation comme ouverture, ou bien comme expérience de la polysémie : « In cosa consiste la transustanziazine semantica di un segno quando questo passa dal campo comunicativo a quello espressivo? Consiste specialmente in una sua infinitamente maggiore disposizione alla polisemia.Da ciò si deduce una polisemia e quindi una enigmaticità "naturale" (pragmatica) nelle Cose. Si può scrivere o leggere poesia anche semplicemente vivendo. » (EE : 260)

401 EE : 296.

En effet, il avait souvent dénoncé un processus de normalisation et de rationalisation que les Lumières (positivistes) du néocapitalisme étaient en train de développer au sein de la société[402]. Pasolini dénonce un pouvoir technique qui réduit la langue et le monde à un instrument, tout en effaçant la culture et les idéaux humanistes. Sa prophétie pessimiste est devenue très célèbre : « La tecnicizzazione sarà definitivamente livellatrice. »[403] L'analyse pasolinienne met en évidence la réduction de notre perception du monde à une identité grise et fonctionnelle qui empêche toute expérience [404]:

> Non possiamo sfuggire alla violenza esercitata su di noi da una società che, assumendo la tecnica a sua filosofia, tende a divenire sempre più rigidamente pragmatica, a identificare le parole con le cose e le azioni, a riconoscere come "lingue per eccellenza" le "lingue delle infrastrutture" ecc. Non si può insomma ignorare il fenomeno di una specie di esautoramento della parola, legato al deperimento delle lingue umanistiche delle élites, che sono state, finora, linee-guida.[405]

Cet épuisement de la langue et de ses institutions semble pousser Pasolini au dehors d'un espace littéraire devenu impraticable, auquel il adressera nombreuses critiques : aux avant-gardistes[406], comme on l'a déjà remarqué, aussi bien qu'aux conservateurs. Car il n'est pas possible de garder les mêmes démarches et les mêmes présupposés dans ce monde de l'immanence où toute idéologie apparaît impossible. Et, en même temps, Pasolini n'accepte non plus que l'épuisement de institution littéraire et de l'engagement se transforment dans une disparition complète de l'expression et de la pensée du réel (comme dans la culture de masse)– de cette ouverture créative qu'il appelle « poésie » :

> La caduta dell'impegno, come nozione-civetta, ha trascinato con sé nella caduta, la problematicità tout court: la contestazione, l'individuo che protesta, l'anormale, il Diverso...[407]

Il s'agit d'expérimenter des formes d'intervention esthétique qui puissent développer une présence expressive, une communication du réel sans s'appuyer sur un jugement subjectif

---

[402] Mais, effectivement, il compare et rapproche la position du capitalisme bourgeois au rationalisme (moderniste) d'une certain marxisme « orthodoxe » : « O la filosofia seconda del marxismo deve continuare a essere il vecchio positivismo , tanto simpatico e tanto ingiallito? » (EE : 252)

[403] EE : 102.

[404] La violence que Pasolini dénonce relèverait surtout d'une impossibilité d'expérience qui se place à l'ornière de l'analyse de Benjamin et Agamben, mais aussi d'Adorno et Horkeimer.

[405] EE : 199.

[406] Il refuse le monde de la culture, d'une façon évidemment provocatrice : « Il mondo della cultura- in cui io vivo per una vocazione letteraria, che si rivela ogni giorno più estranea a tale società e a tale mondo- è il luogo deputato della stupidità, della viltà e della meschinità. » (EE : 150)

[407] EE : 127.

intentionnel. Il s'agit d'en faire un espace d'épreuve de l'altérité, de la pluralité et de l'imprévisibilité du vivant. Le cinéma jouera exactement ce rôle dans le parcours pasolinien[408]. À travers le cinéma, Pasolini accepte de demeurer dans l'horizon (pragmatique et matérialiste) de ce monde, sans aucune eschatologie transcendante (c'est-à-dire sans avoir une vérité *a priori* à dire, par la langue), tout en refusant que cette condition devienne une contrainte naturaliste[409].

> Il cinema infatti, riproducendo la realtà, ne evidenzia la sua naturale espressività che ci poteva essere sfuggita.[410]

Par le cinéma, il semble trouver une réponse à la contradiction posée par la modernité, selon Kracauer, à savoir celle du manque à la fois d'un maître et d'une d'expérience directe (à cause de la tendance abstraite) :

> Telle est donc la situation de l'homme moderne : il n'a pas des normes contraignantes pour lui servir de guide ; et il n'a de contact avec la réalité que du bout des doigts.[411]

L'absence d'un guide ne peut que nous pousser à mener une recherche empirique, sans présupposé, à plonger nos mains dans le réel et à construire, conséquemment, notre chemin par le travail, autonome, d'une telle expérimentation.

3. Pour quel cinéma ?

Pasolini opte pour le cinéma, c'est vrai. Il ne s'agit toutefois pas de choisir le cinéma en général, mais une certaine façon de le faire (qui, au fond, pourrait bien se révéler la façon la plus proche à la vraie essence de ce médium). En effet, les réflexions de Pasolini par rapport au médium cinématographique et à sa puissance spécifique ont, aussi, mis en évidence des détournements de ce moyen, des usages instrumentaux – selon une perspective très proche de la pensée de Huyghe et Kracauer. Il est conscient qu'il n'est pas seulement question de

---

408 Il adopte, selon cette perspective, une position plutôt proche à la pensée de Kracauer : « Le cinéma peut se définir comme le medium le plus apte à promouvoir la rédemption de la réalité matérielle. Par ses images, il nous permet, pour la première fois, d'emporter avec nous les objets et les événements qui constituent le flux de la vie matérielle. » (2010 : 423)

409 « Nella sua forma estrema, la religione capitalista realizza la pura forma della separazione, senza più nulla da separare. Una profanazione assoluta e senza residui coincide ora con una consacrazione altrettanto vacua e integrale. » (Agamben, 2006 : 93)

410 EE : 232.

411 Kracauer, 2010 : 416.

défendre son choix du cinéma tout court (pourquoi le cinéma?), mais aussi de développer et soutenir une forme spécifique de cinéma (pour quel cinéma?)[412]. La catégorie du cinématographique offre une série d'expériences très hétérogènes et, parfois, très contradictoires parmi lesquelles il faut choisir en triant de façon critique. Les critères d'une telle décision critique se fonderont sur une certaine éthique de la médiation, qu'on a déjà essayé de résumer.

Pasolini était conscient que le sujet n'utilise pas les techniques selon sa volonté supérieure : une technique n'est jamais neutre, elle transforme le réel. Et, par conséquent, il nous imposait une tâche : « Dobbiamo batterci per demistificare l' innocenza della tecnica, fino all'ultimo sangue. » Il revendiquait, donc, l'exigence d'une éthique du médium, lequel n'est jamais anodin (ou transparent), comme on voudrait parfois nous le faire penser.

> Le tecniche audiovisive sono gran parte ormai del nostro mondo, ossia del mondo del neocapitalismo tecnico che va avanti, e la cui tendenza è rendere le tecniche, appunto, aideologiche e ontologiche.[413]

Selon Pasolini, à la base de tout discours, il n'y a pas un nécessite ontologique, mais un choix de méthode (qui découle des certains intérêts et qui reste souvent caché). Il faut, à son avis, déployer et rendre visible une déontologie de la médiation cinématographique.

Il remarque, en fait, que la technique cinématographique s'est prêtée à nombreuses opérations très lointaines de la conception du cinéma qui l'avait séduit. Car la puissance du cinéma a été rapidement encadrée dans des démarches fictionnelles empruntées au genre romanesque et théâtral. C'est-à-dire à deux logiques (diégétiques) tout à fait opposées au langage de l'image et du geste qui serait propre au cinéma.

> È stata costruita rapidamente quella convenzione narrativa che ha fornito materia di inutili e pseudo-critici paragoni con il teatro e il romanzo.[414]

Pasolini était complètement conscient que le but d'une telle démarche reposait sur la nécessité du système de pouvoir de contrôler et exploiter (économiquement et politiquement) le médium cinématographique. Il fallait le réduire à un objet de consommation et le spectacle

[412] La lutte de Pasolini contre tout naturalisme de la perception du monde est basée sur cette conviction benjaminienne de l'importance du médium (et donc de l'historicité de la perception) : « La manière dont la perception opère- le médium dans lequel elle s'effectue- ne dépend pas seulement de la nature humaine, mais aussi de l'histoire. » (2000 III : 74)

[413] EE : 226.

[414] EE : 173.

fictionnel était le meilleur moyen pour le faire.

> La realtà è che il cinema nel momento stesso in cui è posto come "tecnica" o "genere" nuovo di espressione, si è posto anche come nuova tecnica o genere di spettacolo di evasione: con una quantità di consumatori inimmaginabile per tutte le altre forme espressive.[415]

Il faut discipliner l'ouverture originaire de l'image (photographique et cinématographique) dans un régime de signification, dans la discipline d'un récit et de certains clichés. Il est nécessaire de donner une morale (univoque) aux images afin d'en maîtriser leur sens insaisissable. Par le modèle du roman et du drame théâtral, la sensibilité incontrôlable de l'enregistrement a été figée dans une représentation idéale (ou peut-être seulement temporairement cachée sous l'idéalisation de la fiction). Par l'imposition d'une norme à la perception, on est en train d'imposer une norme (donc, une normalité moyenne) à la vie. Ce n'est pas une simple affaire d'art, c'est quelque chose qui touche au statut profond de notre présence. Pasolini développait des telles réflexions à partir d'une analyse de la culture américaine (avec une attention particulière pour le cinéma hollywoodien) :

> Si tratta di moralismo... che domina e modella tutti i fatti della vita: e che, in letteratura, per esempio, anche quella media e corrente, è esattamente il contrario del realismo: gli americani hanno sempre bisogno, in arte, di idealizzare (anche e soprattutto al livello del gusto medio: per esempio le rappresentazioni illustrative della loro vita e delle loro città, mettiamo nei films medi o brutti, sono forme di un immedicabile bisogno di idealizzazione)[416].

De cette manière, la médiation cinématographique n'est plus le moyen d'une rédemption de la réalité matérielle, mais – dans une némésis soudaine – un moyen d'asservissement, qui à la fois fige le monde par une représentation naturaliste et le fait disparaître sous le divertissement médiatique[417]. Par l'analyse de Benjamin, on peut reconnaître ce retournement du médium-cinéma qui a été opéré par les pouvoirs économico-politiques :

> En Europe occidentale l'exploitation capitaliste de l'industrie cinématographique refuse de tenir compte de la revendication légitime de l'homme d'aujourd'hui de voir son image reproduite. […] Dans ces conditions, l'industrie cinématographique a tout intérêt à stimuler l'attention des masses par des représentations illusoires et des spéculations équivoques.[418]

---

415 Ibidem: 173
416 Ibidem: 149.
417 Benjamin propose une critique tout à fait similaire : « Car ce sont les capitaux de l'industrie cinématographique qui transforment les chances révolutionnaires de ce contrôle en chances de la contre-révolution. » (2000/ III : 90)
418 Ibidem, 96.

L'expérience cinématographique pasolinienne, qu'on va analyser à l'aide de deux exemples particulièrement intéressants, se place donc au cœur de cette pensée critique qui dépend à la fois d'une recherche de méthode (déontologique) et d'une dénonciation du dispositif moraliste et idéalisant de la fiction. Pasolini vise, au fond, à ces racines de l'enregistrement cinématographique qui se sont égarées sous le développement des conventions de narration et de genre[419]. La question est, d'ailleurs, plus ample que le simple domaine cinématographique, puisqu'elle touche (comme cet auteur ne s'est jamais lassé de le dénoncer) l'exploitation télévisée de cette technique de médiation. Pasolini va, par contre, travailler sur la valeur proprement esthétique du film (la sensibilité), plutôt que sa construction signifiante (son contenu). Dans le cinéma, on l'a affirmé au début, il souhaitait *montrer* (et *pratiquer*) la présence vivante, plutôt que la représenter : la *présenter*. Son cinéma, par conséquent, garde un accent intimement documentaire (même quand il relève d'une mise en scène), si l'aspiration fondamentale du documentaire est foncièrement celle de « capter la vie » (par un instrument d'enregistrement synchrone), plutôt que de la « capturer » (par l'in-formation d'un récit imaginaire). C'est au moment où le récit s'interrompt qu'on pourra saisir la dimension documentaire de ses films, qui résiste à toute structure fictionnelle. Car, d'après Gauthier qui a essayé de fournir une analyse exhaustive du documentaire (en même temps, anthologique et théorique) :

> Les films dits « de fiction » (donc au sens étroit du terme) présentent ce trait commun d'être gouverné par le récit, en réévaluant par détournement et déplacement dans l'imaginaire décors et personnages, qu'ils soient « naturels » (sites réels ou personnages authentiques) ou « artificiels » (décors de studio ou acteurs) [420].

Au contraire, la démarche documentaire se caractérise, selon cette synthèse, par certains traits tout à fait opposés[421]. En premier lieu, l'absence de préméditation du scénario, c'est-à-dire le manque d'une histoire, d'un texte à réciter, de personnages... Cette situation impliquerait une position privilégiée pour l'acte spécifique du tournage qui fonde véritablement la substance d'un film qui n'a aucune essence (programme) présupposée. Le projet, dans ce contexte, ne serait qu'une excuse pour pouvoir tourner, un prétexte pour entamer le travail de la caméra. La construction n'arriverait qu'au moment du montage (qui pourrait être défini comme la mise en

[419] C'est un cinéma de la réalité qu' 'il vise contre la médiation déréalisant du spectacle: « En face de la déréalisation opérée sur toutes les formes naturelles de vie par le système capitalistique de la mondialisation, de ses corollaires dans la société médiatique, la seule affirmation possible, la seule résistance, est celle de la réalité. » (Scherer, 2006 : 25)

[420] Gauthier, 2011.

[421] Gauthier, 2011 : 10.

discours des images des rushs[422]). Toutefois, même l'acte du montage peut être conçu comme un travail sur le donné vécu du tournage. Il ne serait pas, par conséquent, une activité de création absolue, mais plutôt la recherche de ce qui est caché, dispersé, dilué dans le flux (donné et non-altérable) de l'enregistré[423]. Dans cette condition d'ouverture qui n'est pas encadrée a priori dans une structure fictionnelle, et c'est le dernier point de Gauthier, le « dispositif spectatoriel » acquerrait une configuration particulière (de responsabilité), car « le spectateur décide du statut du film ».

Par l'analyse qu'on va déployer dans deux œuvres pasoliniennes étroitement liées (à savoir, *Sopralluoghi in Palestina* et *Il vangelo secondo Matteo*), il sera possible d'observer que ces axes qu'on vient de détailler sont effectivement présents et pertinents. En d'autres termes, on vérifiera si le cinéma pour lequel Pasolini opte (pratiquement) se construit vraiment autour de ce qu'on pourrait appeler *une esthétique documentaire*.

[422] D'ailleurs, Gauthier (Ibidem) le conçoit comme « la réintégration partielle dans le cinéma tout court ».

[423] C'est la perspective qui émerge dans le débat sur une telle question entre Baudry, Caillat et Roumette (2006 : 23-27).

Troisième chapitre.

Repérages de chasse.

Sopralluoghi in Palestina (1963)

Un jugement qui engage ne fortifie pas toujours.

Note introductive.

Sopralluoghi in Palestina n'est qu'un des nombreux documentaires tournés par Pasolini, qui pendant sa carrière de cinéaste développera toujours, à côté de sa plus célèbre production narrative, un intéressant corpus documentaire. Selon Gauthier, qui citait l'avis de Moravia, il s'agit du premier auteur italien qui aurait exprimé l'esthétique documentaire d'un cinéma-vérité qui était en train de se répandre entre Europe (France) et en Amérique du Nord (U.S.A. et Canada) pendant les années soixante. Mais, comme on essayera de le démontrer, il est souvent difficile marquer la ligne de séparation entre œuvre de cinéma documentaire et œuvre de cinéma narratif, notamment chez un auteur comme Pasolini[424]. Dans le domaine du cinéma non-fictionnel, il a expérimenté plusieurs formes telles que le montage du matériel détourné (*La rabbia*, 1963), l'enquête sociologique (*Comizi d'amore*, 1964, qui a aussi été commenté par Foucault[425]) ou encore l'œuvre militante (*Le mura di Sana'a, documentario in forma di appello all'Unesco*, 1970-74) et le documentaire pour la TV (Pasolini *e... la forma della città* , 1973)[426]. Le cas de *Sopralluoghi in Palestina* se place plutôt sur la ligne des œuvres tournées lors de la préparation d'un projet cinématographique de fiction, comme *Appunti per un film sul'India* (1968) et *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), qui d'ailleurs n'aboutiront à aucun « vrai » film.

En particulier, le documentaire qu'on va analyser avait été réalisé lors de certains repérages en fonction du projet d'une œuvre tirée de l'Évangile selon Saint Mathieu (qui verra le jour l'année suivante). Le tournage de *Sopralluoghi in Palestina* a lieu entre le 27 juin et le 11 juillet 1963, pendant la visite pasolinienne des territoires palestiniens en compagnie des responsables de la maison de production (Arco Film) et de quelques membres du clergé (qui étaient censés lui donner les références philologiques et historiques dont il avait besoin). Le projet de ce documentaire vient, d'abord, de l'Arco Film qui voulait produire un moyen métrage de présentation du projet pasolinien par lequel ils auraient pu repérer des subventions (du milieu politique, notamment). La première projection publique, en effet, remonte à 1965. Pasolini acceptera cette proposition et la signera par un commentaire vocal sur le montage d'autrui. Comme il l'a avoué, il s'agissait d'une « cosa del tutto casuale ».

---

424 Tout cinéma de haute qualité, nous rappelait Godard, se situe entre le deux sans pouvoir être classifié : « Mettons bien les points sur quelques « i ». Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. […] Et qui opte à fond pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin. » (cit. en Gauthier, 2011 : 6)

425 On se réfère à son texte *Les matins gris de la tolérance*, maintenant recueilli en Foucault, 1994.

426 On peut se référer à Gauthier (2011) à la fois pour une typologie des formes documentaires complète et pour une liste détaillée des œuvres documentaires pasoliniennes, dont seulement certaines ont été aussi distribuées en France (2011 : 397).

D’une certaine façon, c'est donc une œuvre qui ne naît pas du tout de la volonté pasolinienne – bien qu'il l'ait accepté et prise en charge – et qui est imposée par un besoin pratique et financier. Malgré cette situation (qu'on gardera, quand même, à l'esprit), *Sopralluoghi in Palestina* nous offre plusieurs questions intéressantes pour mieux comprendre la démarche esthétique de Pasolini en tant que cinéaste. Ce documentaire nous permet de pénétrer dans l'atelier du réalisateur, de nous rapprocher du processus créatif pour pouvoir mieux en comprendre la méthode. Il sera, plus tard, possible de comparer ce travail préliminaire avec le produit achevé du *Il vangelo secondo Matteo* (dont l'analyse constituera le chapitre suivant de ce travail).

1. La forme-projet : la fiction en tant que prétexte (documentaire).

Ce documentaire appartient à la catégorie (spécifiquement pasolinienne) des œuvres en forme de projet, qui a des exemples non seulement au niveau littéraire (on a vu *Petrolio* et on a cité *La divina Mimesis*)[427], mais aussi au niveau cinématographique. On vient par exemple d'inscrire dans ce domaine *Appunti per un film sull'India* (1968) et *Appunti per un'Orestiade africana* (1970)[428]. Il s'agit d’œuvres qui ne présentent pas un produit achevé, mais plutôt le processus ouvert de leur création (l'hypothèse d'un produit à achever). Par de tels films, le public est placé face à l’opération de recherche, de réflexion et de tentative qui vise la construction d'un ouvrage fictionnel. Ce dernier, toutefois, ne relève pas de la structure de ce genre de travail, car ces films restent toujours en deçà du produit complet et autonome par rapport à lui. Il ne s'agit pas, pour mieux s'expliquer, d'un contenu spécial à joindre à l’œuvre fictionnelle réalisée. Pasolini, au contraire, conçoit ce type d’œuvre dans un régime d’indépendance par rapport à l’achèvement du projet : il choisit d'enregistrer et de publier l’enquête préliminaire et le travail de préparation en tant qu'opération avec une signification propre et une dignité spécifique. Selon une éthique documentaire, c'est la vie dans son déroulement fortuit et imprévisible qu'il faut mettre en exposition. Il s'agit d'un texte

[427] Mais Benedetti (1998) se réfère aussi aux formats poétiques proposés par le dernier Pasolini : par exemple, l' « appunto », le « comunicato », le « rifacimento »...

[428] Collas (2001 : 103) , qui exprime des doutes à propos de l'existence d'un Pasolini documentaire, voit dans cette condition le principe du travail cinématographique non-fictionnel de cet auteur. Il le définit comme une opération athlétique : « S’il est un cinéaste pour lequel le qualificatif de documentariste – fût-il accolé à la partie « non fictionnelle» de son œuvre- est un non-sens, c’est bien Pasolini. Tout d’abord parce que ces films, lui-même ne les a jamais sans doute pensés comme des films documentaires mais plutôt pour beaucoup d’entre eux comme des notes, des essais – non pas tant au sens d’essais littéraires mais plutôt comme un scientifique ou un sportif effectue des tentatives, des échauffements, des approches avant d’entreprendre ce à quoi il doit s’attaquer. » Mais c'est exactement ça, à savoir l'enregistrement et la valorisation d'un effort fortuit, vivant et performatif, qui constitue un travail documentaire selon notre paradigme.

(filmique) qui n'est pas du tout accessoire ni secondaire (donc, un paratexte), comme il le serait s'il était confronté au texte narratif accompli. Celui-ci reste séparé du documentaire (comme dans le cas des *Sopralluoghi*), ou bien il n'existe pas du tout comme dans le cas des autres exemples proposés.

Dans cette démarche artistique, l'accent, donc, n'est pas placé par Pasolini sur l'achèvement d'un projet fictionnel qui serait tracé par le scénario. Il préfère plutôt montrer le travail qui est déclenché par ce projet, le processus préalable de recherche qui est révélé et valorisé en tant que tel (pas en fonction d'une fin, d'un produit). Le récit ne reste qu'un horizon, une destination qui n'est importante qu'en tant que principe moteur d'un voyage, d'une expérience, d'un trajet[429]. Il s'agit, donc, d'un prétexte pour expérimenter et découvrir, pour s'activer. Par conséquent, le projet fictionnel ne devient pas un plan précis à suivre rigoureusement, mais l'amorce d'une digression vitale ou bien d'une improvisation répondant au fortuit et à l'événementiel. L'histoire est envisagée en tant qu'occasion d'engagement dans le réel, qui ouvre une possibilité de pensée, de rencontre et de critique. Elle va juste rester une suggestion qui provoque un contact avec l'actualité de la vie sous la forme de corps, de visages, de paysages, de questions politiques... C'est le commencement d'un itinéraire : comme écrivait un important documentariste « la vérité n'est peut-être pas le but, elle est peut-être la route. »[430].

Cette démarche qui est à la base de son entière production cinématographique semble se baser sur une inversion de l'ordre du discours, où la construction abstraite (la signification ou bien la narration) précède l'expérience par le dispositif contraignant du scénario. Mais, comme Siti l'a bien souligné, « La cosa veramente grande del suo cinema, cioè il complesso di inferiorità nei confronti della vita. »[431] Il existe, donc, une priorité du réel vivant par rapport à la subjectivité individuelle et à ses intentions qui se situe à la base du cinéma pasolinien. Pasolini reconnaît, avec un sentiment de vénération, « la grande e insuperabile bellezza della vita in sé e per sé »[432] : il se soucie de l'exprimer par une attitude sincère, et en deçà de la caméra et devant elle. Il souhaite garder et montrer, en même temps, la présence vivante (immédiate et autonome) de l'auteur (en deçà) et celle de l'objet filmé (devant): il veut exprimer leur intersection singulière, en dehors de tout programme. Par conséquent, c'est la rencontre empirique de ce réel (dans le moment du tournage) qui acquiert une position

[429] La recherche de l'origine de la catégorie du cinéma documentaire nous conduit, par une citation de Grierson, exactement à la dimension du voyage enregistré. À son avis, ce sont « Les français qui utilisèrent les premiers ce terme voulait seulement designer les films de voyage. » (cit. Gauthier, 2011 : 11)
[430] Des mots de Chris Marker (cit. Ibidem, 6)
[431] Siti, L.
[432] Cin II: 2783.

privilégiée par rapport au plan fictionnel (qui vient ensuite)[433]. Le décisif, c'est-à-dire ce qui détermine la forme et le destin du film, ne se situe pas dans l'imagination romanesque du sujet, mais dans la relation directe et impondérable à la réalité (sensible). D'après Gauthier, c'est exactement l'ordre du discours (à savoir la fonction du scénario) qui distingue la fiction du documentaire :

> En matière de fiction, le scénario fait le récit ; en matière du documentaire, le vécu fait le scénario.[434]

Le scénario, donc, en tant que structure du film ne se développe pas *ex ante*, mais il émerge de l'opération même de tournage qui révélerait le réel (*ex post*). Par ce paradigme, Pasolini arrivera à concevoir la création cinématographique juste comme une accumulation de « notes pour un film à faire ».[435]

> Sul piano visivo, il tremore sacro di fronte alla realtà si traduce in febbre al momento dei sopralluoghi, in emozionanti dubbi sulle facce da sciegliere, sulle angolature da privilegiare, e produce quel genere che è il film realizzato come "appunti per un film da farsi".[436]

Questionné autour de la question de l'écriture du sujet dans sa démarche documentaire, Vincent Dieutre refusait d'encadrer à l'avance son travail par un programme rigide car « dans l'écriture documentaire, on est toujours dans le tâtonnement. » On ne peut pas présupposer un sujet (« Je le cherche en même temps que je le filme », affirmait son interlocutrice[437]), ni une méthode correcte qui aurait précédé l'expérience particulière où chacun est mis en jeu. Il conclut ainsi son raisonnement : « Et, qu'on le veuille ou non, ça fait beaucoup ressortir la personnalité de chacun. Parce qu'il n'y a pas de méthode, sauf celle du film. »[438] Par conséquent, il est nécessaire de concevoir un « film au conditionnel » afin d'en protéger la potentialité. Le documentaire, de cette manière, relève d'un régime événementiel et situationnel où le cadre du projet n'est qu'une condition de disponibilité vers le réel et une occasion d'improvisation empirique:

---

433 Selon Gauthier, il s'agit du caractère originaire du documentaire : « Le tournage est donc un moment décisif pour le documentaire. En fait, *le* moment décisif. » (2011 : 168)

434 Ibidem, 22.

435 De toute façon, même l'écriture du scénario (« sceneggiatura ») n'était pas pour Pasolini l'imposition d'une forme répressive, mais l'ouverture d'un espace expérimentale inscrit dans la transformation : « Non solo dunque il segno della sceneggiatura esprime oltre che la forma " una volontà della forma a essere un'altra", cioè coglie "la forma in movimento". » (EE : 194)

436 Pasolini, LXXXIII.

437 Otero , 2006, 113.

438 Dieutre, 2006 : 115.

> Ce que tu filmes, c'est l'émergence de l'événement. Il faut créer des situations qui font qu'il va se passer quelque chose. Et les choses vont se dire à l'intérieur de ces situations. Le risque fait partie du documentaire.[439]

C'est, finalement, la réalité qui suggère une histoire (à ceux qui observent et cherchent), plutôt que l'histoire qui s'impose à la réalité. Elle n'est plus le résultat d'une dramatisation préalable : il s'agit d'un surgissement fortuit qui n'est pas composé autour d'un schéma psychologique ni métaphorique.[440]

2. L'objet antérieur : contre la dette.

Dans le dialogue d'où on a tiré la plus part des citations précédents, les cinéastes intervenants définissent leur domaine de travail comme « l'objet antérieur ». C'est exactement par rapport à cette antériorité de l'objet visé qu'on a développé une méthode spécifique, à savoir le documentaire. Il y aurait une précédence du réel par rapport à nos intentions et à nos représentations, précédence qu'il faut reconnaître et respecter dans la démarche cinématographique (au lieu de le manipuler selon nos désirs subjectifs)[441]. Il s'agit d'un excès qui dépasse notre construction et nos interprétations, selon les mots de Dieutre :

> Objet antérieur, cette chose qui préexiste: plutôt que de renvoyer toujours ce spectateur au documentaire historique, muséal – là où les choses sont données admises, déjà sures, vérifiées et jugées -, je voulais montrer ce que cela a de brûlant, en écho avec aujourd'hui. Je voulais reprendre tout à la source et faire mon chemin là-dedans.[442]

Le réel ne doit pas, donc, être réduit à une représentation figée et éternelle (selon la tendance de la tradition et de l'historicisme), mais plutôt être montré et expérimenté directement. Le cinéma documentaire n'est pas concerné par une tâche de reconstitution – mimétique – de la réalité (selon une démarche fictionnelle) car « la réalité n'est jamais constituée et l'on peut encore moins la reconstituer ». Conséquemment : « Toute reconstitution est impossible et illusoire.»[443] Pasolini - qui a violemment, impitoyablement, critiqué toute forme de naturalisme (« essere non è naturale », il répétait) – se situe évidemment dans ce même horizon.

---

439 Otero, 2006 : 135.
440 Cf. Bonamy, 2013.
441 C'est une position, celle de l'antériorité, où résonnent les fameux mots de Rossellini : « Les choses sont là. […] Pourquoi les manipuler ? »
442 Dieutre, 2006 : 108.
443 Ibidem, 128.

Selon cette perspective, faire un film devient d'abord question de rechercher, de tester et de rencontrer (ce qu'il y a, tel qu'il est). Plutôt que de projeter et composer, selon un processus romanesque. C'est seulement par cette attitude qu'il est possible de reconnaître et protéger l'antériorité du réel, son « secret » (à révéler). Il s'agit, d'après Kracauer, de la recherche d'un incherchable : « quelque chose qui nous ne cherchions pas, quelque chose qui revêt en soi une importance immense – le monde même qui est le nôtre. »[444] Lorsque Pasolini décide de tourner un film sur l'évangile, il choisit d'abord de faire des « repérages » afin d'observer des paysages, des gens et des architectures en Palestine (en espérant croiser et reconnaître les éléments du film qui viendra). Au lieu de construire une machine représentative pour recruter des acteurs professionnels, reconstruire un décor, fabriquer des costumes, préparer du maquillage... Pour Pasolini il faut *trouver*, pas inventer. Il faut repérer (d'où la nécessité de faire ces repérages d'exploration), plutôt que (ré) produire. Il est nécessaire, selon son esthétique, de faire une expérience terrestre de cette idée qu'il garde dans son esprit ; il souhaite voire l'évangile jaillir spontanément et soudainement dans la texture du réel.

> In questo periodo del nostro viaggio, io mi ero posto come problema, come scopo della mia ricerca, di trovare dei villaggi, dei luoghi, delle facce, che potessero sostituire i villaggi, i luoghi e le face moderne[445].

S'il n'y a plus, dans le monde urbain où l'activité cinématographique s'est désormais installée, un paysage désert et des visages archaïques (tels que la narration évangélique le lui demandait), plutôt que les reconstituer artificiellement à l'intérieur des studios, il préfère s'acheminer vers leur recherche. C'est le mouvement et le hasard qui l'amènent à croiser des fragments vivants du film qu'il est en train de projeter. Il veut tomber dessus. D'où l'émotion qui le saisit lors de la rencontre avec un éclat réel de cet évangile qu'il vise (au début du documentaire, quand il voit un vieil Arabe qui est en train de séparer le grain de l'ivraie: images 1 et 2): « In fondo era quello che cercavo con grande speranza di trovare : un mondo biblico, arcaico. »[446] Pasolini souhaite assembler sa narration par le montage de documents du réel[447], sans être obligé de le manipuler :

> Questo sole, questa paglia, come vedi sono elementi perfetti per la figurazione di... di una parabola evangelica. Qui non ci sarebbe da cambiare un particolare : quella tenda, questo mucchio di grano,

444 Kracauer, 2010 : 418.
445 Cin I : 663.
446 Cin I : 655.
447 D'ailleurs c'est Pasolini, lui-même, qui avoue son aspiration à travailler hors de son intention subjective « trattando il materiale quasi come una cosa trovata non girata neanche dallo stesso autore. » (Cin II : 2781)

i movimenti di questo vecchio contadino[448].

Im. 1 / 2.

On ne crée pas l'histoire, on espère la trouver en confiant dans le hasard (selon le principe de Kracauer de la « found story »)[449]. Il y a une correspondance fertile entre songer à un sujet et s'exposer à l'errance, car il faut donner au flâneur une intensité attentionnelle et à l'auteur l'ouverture d'une balade sauvage[450].

Prendre le parti de l'objet antérieur signifie, selon Otero, « faire confiance à ce qui se passe. » C'est-à-dire, laisser-être, plutôt que développer un devoir-être. On est dans l'ordre de l'être-ainsi :

> Beh, qui c'é del materiale da vedere, da osservare per... poi adoperare mettiamo sulla scena in cui arrivano i Re Magi prima di andare a Betlemme, e chiedono notizie alla gente. Il mercato in cui essi arrivano potrebbe essere così.[451]

---

448 Ibidem.

449 Voilà sa définition du concept : L'expression « histoire trouvée » désigne toute les histoires que on trouve dans les données de la réalité matérielle. […] Recouvertes plutôt que imaginées, elles sont étroitement liées aux films ayant une visée documentaire. […] Comme l'histoire trouvée est partie intégrante du matériau brut où elle réside à l'état latent, elle ne peut pas se développer en une entité qui suffit à elle mémé – ce qui veut dire qu'elle est presque le contraire de l'histoire de type théâtral. (2010 :351)

450 Dieutre, à ce propos, nous dit : « Pour mieux errer et vagabonder dedans, il fallait que je l'aie d'abord bien délimité. » (2006 : 122)

451 Cin I : 668. (cf. im. 3 et 4)

Im. 3 / 4.

Il faut que la vie émerge, au lieu de la forcer à rentrer dans un cadre établi *a priori* (en vertu de sa vérité et justice). Le documentaire essaie donc d'enlever le réel de cette condition endettée où il est placé sous un régime de jugement (fictionnel). Puisque dans la perspective d'une représentation, la vie doit quelque chose à une image idéale : à savoir elle doit s'y conformer et renoncer à son autonomie. Le réel doit être quelque chose en fonction de notre volonté, de notre plan. Le scénario, ainsi, devient le décret-loi qui oblige le réel à payer sa dette et à se conformer à une intention singulière (absolutisée) : dans ce chantage, sa forme n'est acceptée que si elle se conforme au projet subjectif. Lorsqu'elle le dépasse, sa présence est neutralisée perceptivement dans un régime de silence et d'invisibilité. L'endettement de la vie par rapport à un ordre mimétique et ses modèles implique l'imposition d'un état de manque et de faute à corriger par une stricte soumission[452]. En effet, en y réfléchissant attentivement, on peut substituer dans cette analyse au terme « dette » celui de « péché » sans rien changer. On pourrait bien affirmer que reconstituer le réel vivant selon des schémas représentatifs ne signifie que punir le péché d'être tel qu'il est par la conformation (forcée) à la configuration correcte et idéale, celle qui doit être. Il s'agit de l'intériorisation de la fonction divine de jugement et de contrôle, qui est propre à l'époque sans Dieu[453]. Dans ce cadre, le choix du document (irréparable) se propose comme thérapie face à l'excès d'une imposition

[452] Par les réflexions de Gauthier, on peut affirmer que la commande romanesque substitue l'antériorité prioritaire du réel sensible avec celle du modèle fictionnel (qui, d'ailleurs est étranger par rapport au médium cinéma) : « Le cinéma romanesque répond de deux manières à cette « commande ». Dans sa forme stéréotypée, actuellement dominante, la commande est traitée sur le modèle commercial : le « produit » doit répondre à une définition stricte, issue d'une expérience ancienne, antérieure même au cinéma, codifiée à l'intérieur de l'imaginaire lui-même fortement structuré. » (2011 : 156)

[453] Voir Agamben (2013a) pour une lecture en termes philosophiques et théologiques des catégories économiques, au jour du rapprochement benjaminien de capitalisme et religion.

formelle, au réel, qui risque constamment une dérive totalitaire et répressive.

Au contraire, par une démarche documentaire la réalité est envisagée selon ce qu'*elle* peut, c'est-à-dire selon sa puissance propre, plutôt que selon *notre* pouvoir (telle qu'elle doit être selon nos attentes). Elle garde un crédit par rapport à notre individualité. En tant que antérieure et supérieure, la vie nous impose esthétiquement une posture de « reconnaissance » (qui ne serait que la forme positive de la dette)[454]. Il n'est pas simplement question d'une théorie, car on adresse aussi une réflexion pratique de méthode. Par cette perspective, en effet, les activités de construction de l'objet filmique (en synthèse : scénario, tournage et montage) acquièrent une configuration particulière. Le moment décisif semble être l'action de rencontre expérimentale du réel (l'objet antérieur) à travers la caméra[455], autour de laquelle le moment de la préparation (précédent) et celui de l'organisation (postérieur) – les deux phases d'écriture du cinéma – se disposent. Cette disposition « documentaire », au fond, correspond au paradigme d'un des premiers genres du cinéma, celui de l'exploration, qui vise à enregistrer une expérience en train d'être vécue, sans soumettre la caméra à aucune tâche représentative.

> Le témoignage cinématographique est ce que l'homme a pu arracher à l'événement qui requérait dans le même temps sa participation.[456]

Ce moment préparatoire qui correspond au scénario (l'écriture du sujet) devient, on l'a déjà remarqué, seulement un point de départ ouvert, un détonateur qui déclenche l'acte de tournage. On écrit pour aller vers l'image surgissant du réel, plutôt que pour imaginer (a priori) le réel. Le montage, aussi, est pratiqué en fonction du réel gravé dans les rushs (rétrospectivement). Monter (deuxième phase d'écriture filmique, cette fois non verbale) signifie inscrire l'image dans une structure (narrative, argumentative, linguistique) ou bien construire une syntaxe[457]. Un montage documentaire n'a pas un chemin préalablement marqué, à respecter : il s'agit, plutôt, d'une opération de questionnement et de découverte. Face à des images disparates et accidentelles qui n'ont pas une cohérence a priori (faute d'aménagement narratif), le monteur doit s'exposer à l'image afin d'en chercher des arrangements. Le travail du montage devient « chercher ce qui est caché » : c'est une

454 Voir Citton (2012b).

455 Roberti, en citant Noguez, soulignait cette trace perceptible de l'importance du geste de tournage dans la texture du cinèma de Pasolini (où cette opération vise à s'exprimer, plutot que se cacher) : « Un cinema da presa diretta riflessi di sole nell'obbiettivo, sussulti della macchina da presa portata in braccio, presenza della polvere, del sudore... » (2008 : 113) Il y aurait un vrai goût pasolinienne pour la pratique de la camera.

456 Bazin, 2011: 34.

457 « Ce matériau, prédéterminé par un certain nombre de choses et de hasards, est à son tour soumis à la procédure de l'écriture, au sens cette fois de montage. » (Roumette, 2006 : 23) Dans *Empirismo eretico* Pasolini avait plusieurs fois répété sa conviction que le montage était le moment d'écriture du flux continu et insignifiant des images de la vie.

opération qui implique, à la fois, reconnaître la priorité de ce qui est déjà là, en lui prêtant écoute, mais aussi une réactivité expressive. Car, dans le montage, il ne s'agit pas d'accomplir le plan d'une fiction déterminée (une commande romanesque), mais de tisser « des relations inédites ». Il s'agit d'exprimer les images, un défi ainsi esquissé par Bazin :

> C'est l'organisation a posteriori des événements imprévus, a fin de leur donner une présentation claire et logique sans nuire à leur authenticité.[458]

L'activité linguistique n'est ni indéterminée et indifférente (simulacre et convention) comme un bavardage, ni transparente et nécessaire (naturalisme positiviste) comme un jugement. Elle occupe une troisième position, moyenne. « Écrire », c'est exprimer l'inédit de la détermination (résistante) de ce qu'il y a déjà, du donné. Dans cette démarche, la parole surgit de la coïncidence entre une intention et une écoute : elle n'est que nom. Parler devient nommer les événements. L'histoire, ou bien le discours, ne précède pas l'expérience : elle se révèle dans l'expérience, en tant qu'expérience.

3. Une chasse spirituelle.

Par la référence de Bazin, on a pu suggérer la racine du cinéma archaïque d'exploration pour le documentaire pasolinien mais aussi, on dirait, pour le cinéma documentaire tout court. Comme dans tout vrai ouvrage d'exploration, la découverte pasolinienne de la Palestine est dépourvue de l'exotisme, romantique et spectaculaire, qui transfigure les images en clichés pathétiques. Elle ne vise jamais au sensationnel ; au contraire, la narration du voyage semble se dérouler sur un ton d'humble nonchalance et l'objectif n'encadre que des gens de la rue, des villages modestes et des actions humbles jusqu'à l'égarement. Le monde est exposé dans toute son impitoyable simplicité et insignifiance, en étant dépouillé de tout filtre narratif et idéologique. Pasolini même en est étonné et exprime ses doutes à son interlocuteur : « Lei pensa che tutta la storia evangelica è fatta di quelle cose estremamente piccole, misere, senza scenografia, disadorne, afose, divorate dal sole ? »[459].

L'explorateur essaye d'adopter une transparence et une ouverture qui neutralisent ses prétentions personnelles. Sa froideur et sa netteté deviennent un modèle pour l'auteur documentaire, il s'agirait de :

[458] Bazin, 2011: 38
[459] Cin I : 657.

"Une psychologie expérimentale de l'aventure" de l'auteur, par rapport aux peuples approchés et étudiés qu'on cesse enfin de traiter comme une variété d'animaux exotiques et qu'on s'efforce au contraire de mieux décrire pour les comprendre.[460]

L'exploration n'est qu'un des paradigmes qui peuvent nous aider à expliquer cette esthétique du cheminement, pour laquelle on a déjà utilisé la catégorie de la flânerie. C'est une démarche qui, parfois, se rapproche incroyablement à la *road culture* américaine. On ne peut pas s'empêcher, pendant les scènes récurrentes de déplacement en voiture sur le route (Im. 5 et 6), de penser à un certain imaginaire du *travelling* (avec son éthique subjacente) développé d'abord par les États Unis[461]: du mythe littéraire de Whitman aux *road movies*.

Im. 5 / 6.

Toutefois on pourrait envisager une racine plus primitive à la base de cette démarche de mouvement continuel et attentif, cette quête incessante et sans destination (souvent solitaire). Bien sûr, on s'est référé à l'univers de la chevalerie. Mais, probablement, il ne s'agit pas d'une référence suffisamment primordiale et archaïque pour décrire cette attitude: il y a quelque chose d'encore plus primitif. C'est un geste esthétique qui remonte au-delà du paradigme de sédentarité, de rassemblement et de programmation d'une civilisation agricole. On est dans un paradigme de déplacement perpétuel et infatigable, sans aucun centre, qui arpente l'espace ouvert à la recherche minutieuse de traces, indices, pistes... Une activité de cheminement qui n'est pas un trajet fonctionnel, mais une activité vitale et environnementale sans fin, qu'on pourrait rapprocher, dans l'ornière d'Ingold, de l'eau qui s'écoule et du vent qui souffle (où l'état actif et la substance coïncident). Cet anthropologue, dont les théories autour "the primacy of movement" on a déjà été citées, nous a proposé la notion de *wayfaring* (« cheminement ») en tant que mouvement qui correspond à notre présence vivante, à notre

[460] Bazin, 2011: 27.

[461] Pasolini a toujours montré une attitude plutôt ambivalente par rapport à la culture américaine, partagé entre fascination et dure critique, selon une très riche tradition qui va de Toqueville jusqu'à Deleuze.

condition d'habitation. Par une telle conception, Ingold a essayé de renouer la dimension de la connaissance (*perception*) et celle de la dynamique corporelle (*locomotion*) selon un paradigme écologique. Les références de ce discours théorique reposent dans l'ethnologie des sociétés des chasseurs-cueilleurs (de toute la planète). Le déplacement du *wayfaring* est, d'abord, celui du chasseur qui est:

> Continually responsive to his perceptual monitoring of the environment that is revealed along the way. He watches, listens and feels as he goes, hi entire being alert to the countless cues that, at every moment, prompt the slight adjustments to his bearing.[462]

On se réfère, donc, à une esthétique du chasseur, qui se déploie en fonction d'un mouvement attentif et réceptif, qui réponde à l'environnement. Dans cette perspective, il ne s'agit pas de produire par soi, mais de chercher ce que le territoire offre (à chasser ou à cueillir). Il est question de patience[463]. Le chasseur, en outre, garde une éthique respectueuse de l'harmonie écologique : il n'est jamais un prédateur. Il n'est pas question de s'installer, prévoir et accumuler, mais de s'adapter au jour le jour en restant nomade. Il faut vivre et penser sans sécurité, dans le risque qui nous force à faire attention à ce qui nous entoure: à la fois aux opportunités et aux dangers. En regardant Pasolini dans ses repérages, on croit observer un chasseur à l'œuvre. D'ailleurs Zanzotto l'avait décrit comme une espèce d'animal constamment en alerte. Au-delà du niveau métaphorique, l'activité humaine sous le paradigme de la chasse et de la récolte s'inscrit dans l'organisme environnemental en devenant extrêmement proche de toute forme de vie (animaux, plantes...).

Le documentaire de Pasolini, mais aussi le genre documentaire en général, relève de cette dimension foncièrement archaïque, du geste primordial de la chasse. C'est une exploration sensible et risquée, dont le parcours n'est pas connu à l'avance, mais plutôt façonné par l'environnement. Il s'agit d'une chasse spirituelle qui parcourt le territoire en ciblant des apparences (visuelles et sonores). On envisage, donc, un chasseur de visages, de détails, des comportements : « Io come sempre ero alla ricerca di facce, di particolari, di modi di vestire. [464]» Ses images et ses voix ne sont jamais des illustrations, elles sont des existences saisies pendant ses arpentages de chasse. Son film naît d'un engagement direct et corporel avec le réel, d'une exposition à son danger, à sa matière et à sa variété: il acquiert ainsi cette

---

462 Ingold, 2007 : 78.

463 Gauthier (2011 : 276) décrit l'attitude documentaire comme une «improvisation préparée », un état de « patience » concentré vers la « révélation de l'instant ». Dieutre semble confirmer cette hypothèse théorique par son expérience : « Ces choses-là n'étaient pas préméditées, mais j'ai tout organisé pour qu'elles soient dans le film si elles se présentaient. Pour moi, c'est ça, l'épreuve du tournage. C'est épuisant et hyper exaltant. » (2006: 133)

464 Cin I : 663.

intensité vivante et impénétrable. Comme la critique l'a justement remarqué[465], Pasolini exprime une rare sensibilité (celle primordiale du guerrier) envers le conflit, la résistance, le frottement... Il y a une tension constante et vibrante qui charge le moindre détail d'attention quand rien n'est déterminé à l'avance et le réel est sauvage, libre de nous agresser et prêt à nous échapper.

> Don Andrea, le confesso che essere qui, così brutalmente e fisicamente, davanti alla brutale fisicità del Giordano, toccare le sue erbe, appoggirasi ai suoi alberi, mi dà un senso di imbarazzo, quasi una specie di mancanza di rispetto.[466]

Im. 7

Tout instant et toute trace deviennent essentiels et décisifs quand on s'expose à aléatoire du monde sans la protection d'aucun filtre narratif. Aucun moment n'est vraiment tranquille ni neutre pour le guerrier ou le chasseur qui s'aventure à l'extérieur, car chaque petite nuance, chaque tremblement peut toujours révéler, dans son imprévu, un péril ou une opportunité[467]. C'est une esthétique qui nous rappelle la conception de Dieutre du travail documentaire :

---

[465] Voir, par exemple, l'analyse de Didi-Huberman (2012) ou l'opinion de Calvino (citée par Siti) qui définissait Pasolini comme un des derniers narrateurs de vraies luttes.

[466] L'histoire évangélique descend de sa verticalité sacrée et est expérimentée d'une façon profanement physique et abrupte (Im. 7). (Cin I : 658)

[467] Au-delà de notre paradigme métaphorique, la posture qu'on est en train d'esquisser se place dans le cadre d'un régime esthétique de l'art tel qu'il a été théorisé par Rancière : « Passer des grands événements et personnages à la vie des anonymes, trouver les symptômes d'un temps d'une société ou d'une civilisation dans des détails infimes de la vie ordinaire, expliquer la surface par les couches souterraines et reconstituer des mondes à partir de leur vestiges, ce programme est littéraire avant d'être scientifique. » (2000: 51)

> Le film est une mise en crise perpétuelle, avec une mise en danger des corps. […] C'est le côté body art, happening de mes films. Il faut que le tournage reste un risque. S'il n'y a pas des risques, il n'y a pas de film pour moi.[468]

Le sens du tournage documentaire ne reposerait que dans cette condition d'ouverture risquée. Il se développe dans un régime de crise (selon l'acception agambenienne[469]), où rien n'est jamais certain, en tant que défini a priori, et toute actualité met en jeu le sujet d'une façon imprévisible. Il n'y aurait aucune réussite à atteindre, mais une tension à garder :

> Une tension dont l'enjeu n'est plus de réussir la prise puisqu'on ne sait pas ce qu'il faut réussir [...], mais obtenir une intensité qui constitue un matériau. Pour que ce matériau soit là, il faut qu'il y ait quelque chose de dangereux[470].

4. Histoire d'un échec : contre l'austérité.

De cette façon, l'auteur perd la maîtrise de son œuvre qui relève d'une errance territoriale plutôt que d'un trajet programmé selon une carte. Il se place donc toujours dans la perspective du ratage et de l'échec contre toute obligation au succès et à l'achèvement.

> On doit toujours garder à l'esprit la possibilité non pas de l'échec, mais du déplacement du film vers autre chose. Il faut rassurer le gens qui vont rendre le film possible en leur disant: je sais bien où je vais; et en même temps, il faut intégrer le risque que ça n'ait pas lieu – et ça fera la beauté du film justement.[471]

Toutefois, le documentariste n'envisage pas d'une manière négative cette démarche, car dans cette condition repose une source frappante de beauté (imprévue). Il sait que l'envers de la réussite ne s'appelle pas échec (c'est-à-dire, néant) mais autre, changement, différence... L'entrave des présences singulières et irréparables qui imposent des détours et des efforts ne sont pas un sabotage des intentions du départ, mais plutôt une proposition alternative et inattendue de parcours. Dans cet horizon, la méthode documentaire nous aide à sortir de la fausse alternative entre un ainsi-nécessaire et un néant-désespérant, qui est désactivée par la pluralité des expériences possibles. Il faut juste admettre (et pratiquer) l'expérimentation libre

[468] Dieutre, 2006 : 132.
[469] D'après Agamben (2013b), le concept de crise (dans son acception juridique, médicale et théologique) relève d'une contingence d'émergence cruciale qui requiert une présence réceptive et réactive du sujet.
[470] Dieutre, 2006 : 132.
[471] Dieutre, 2006 : 113-114.

et gratuite, sans aucune tâche prédéfinie. Il n'est pas question seulement d'une attitude esthétique. On est dans une structure logique qui est, d'abord, politique et économique, notamment celle de l'austérité (la fameuse *austerity* continentale). Ce paradigme ne reconnaît qu'une configuration vraie et possible (au-delà de laquelle il n'y aurait que le chaos vide) : il faut par conséquent observer scrupuleusement son plan sans aucun possibilité alternative ni créative. Il s'agit du chantage (en premier lieu rhétorique) d'un *aut aut* : soit on respecte les dispositions, soit on périt. L'austérité n'admet aucune pluralité, aucun hasard potentiel, aucune interruption, aucun doute. On est confronté par ce paradigme au choix dichotomique entre la conservation éternelle d'un système (malgré tout) ou l'extinction complète (provoqué par le manque du tel système). Cette alternative contraignante devient un instrument gouvernemental grâce à un régime de crise permanente où l'état d'exception devient la règle[472]. En effet, le moment de crise d'un système est devenu un dispositif conservateur (donc, une discipline d'assujettissement), plutôt que un instant d' (r)évolution et changement. Par conséquent le danger se révèle une excuse pour imposer un contrôle au lieu d'être une opportunité d'ouverture – vers l'autre, vers l'outre.

Cette dynamique peut devenir un modèle descriptif très efficace d'un certain régime esthétique. Dans un ordre représentatif, en effet, le risque éphémère du réel est géré par une machine fictionnelle que doit l'encadrer et neutraliser : soit on arrive à lui imposer la forme (disciplinaire) du programme mimétique (succès), soit sa présence est effacée de l'enregistrement (échec). La production d'un film romanesque – classique, ou plutôt rendu caricaturalement classique pour les besoins du contraste – ne reconnaît que la bonne prise (celle qui correspond aux intentions des auteurs) et la mauvaise prise (celle qui peut être détruite en tant que différente par rapport au plan de tournage). Il n'y aucun espace pour l'altération, le déplacement, la distraction : l'austérité du scénario ne permet aucun essai fortuit, aucun erreur. Tandis que le documentaire se nourrit de ce qui est imprévu, de l'errance : c'est une dépense d'énergie et de film gratuite et spontanée qui n'est pas régentée par un programme économique précis[473]. L'acte du tournage ne relève pas d'une application stricte d'un programme bien calculé, mais plutôt d'un investissement confiant. Le documentaire, ainsi, garde un esprit festif et insouciant au-delà de toute contrainte d'austérité[474]. Il n'achève rien : il progresse par des lacunes, des hasards, des digressions...

---

[472] Selon la formule benjaminienne qui a été reprise par Agamben, notamment dans sa serie *homo sacer*.

[473] Huyghe (2012), on s'en souvient en passant, décrit une économicité du format romanesque (que, par contre, ne contrôle pas la réalisation documentaire).

[474] On fait référence à la réflexion autour de la fete menée par Giorgio Agamben : « La festa non è definita da ciò che non si fa, ma piuttosto dal fatto che ciò che si fa – che in sè non è diverso da ciò che si compie ogni giorno – viene dis-fatto, reso inoperoso, liberato e sospeso dalla sua « economia », dalle ragioni e dagli scopi che lo definiscono nei giorni feriali (il non fare è, in questo senso, solo un caso estremo di sospensione). » (2006 : 156)

> C'est créer de trous dans la représentation qui font que rien n'est résolu à la fin du film, au contraire. Mais cette irrésolution, on la partage avec des autres. Et c'est dans ce partage que nait une forme, dont la fin reste ouverte jusqu'au film suivant. À l'inverse, à la télévision et surtout dans le documentaire historique, il faudrait toujours que les choses soient résolues.[475]

C'est exactement le cas du film pasolinien, puisque *Sopralluoghi in Palestina* est l'histoire d'un échec ou bien (comme tout ouvrage vraiment documentaire) un échec de l'histoire. Pasolini l'avoue directement : il s'agit d'un ratage.

> Non potrei parlare di delusione, questo sarebbe assolutamente assurdo ; dal punto di vista pratico forse sì, sono deluso. Non ho trovato nulla che mi possa servire per il film.[476]

D'un point de vue fonctionnel (c'est-à-dire, par rapport à ses intentions), ce film représente un échec. Pasolini est contraint à reconnaître que le territoire d'Israël est désormais « troppo moderno », trop « contaminato dalla modernità », pour pouvoir y tourner l'histoire archaïque de la vie de Jésus selon Saint Mathieu. À Nazareth il n'y a que des grands immeubles en béton (im. 9), les plaines sont occupées par des maisons familiales (les mêmes qu'on pourrait retrouver dans les alentours de Rome ou en Suisse) ou des fermes industrielles (les structures des kibbutz). Tandis que la population arabe, qui garde selon Pasolini un charme primitif et biblique, ne correspond pas à la narration évangélique à cause de ses « facce precristiane, pagane, indifferenti, alleggre, animalesche. »[477] (Im. 8)

Im. 8 / 9.

[475] Dieutre, 2006 : 124.
[476] Cin I : 665.
[477] Ibidem, 660.

Mais la raison du documentaire est l'expérience même, plutôt que un résultat spécifique : par conséquent S*opralluoghi in Palestina* a le droit d'exister et de se montrer. Même s'il témoigne un échec, une impuissance : à plus forte raison il est légitime, car le documentaire – comme nous le rappelle Caillat – relève du manque et de la fuite. C'est un apprentissage à « travailler avec le manque ». Son objet, qui subit l'engagement du projet cinématographique, « en fin de parcours, apparaît encore plus lointain, voire ineffable, qu'au début »[478]. C'est le cas dans cet ouvrage pasolinien où l'Évangile qu'il était en train de chercher en Palestine lui échappe, se cache et résiste (il le trouvera plus tard dans le Sud d'Italie, mais il s'agit d'une autre histoire).

Pasolini se démontre bien capable de saisir, dans cet échec de sa volonté personnelle, le moment positif et libérateur d'une surprise : la surprise d'un réel qui l'emporte sur les clichés de l'imagination subjective. Il est capable de reconnaître la puissance créative d'une réalité qui résiste à son imagination et il est prêt à renoncer à son programme afin de pouvoir l'accueillir et développer :

> Mah, per quel che mi riguarda penso di avere completamente trasformato la mia immaginazione sui luoghi sacri. Quindi più che adattare i posti alla mia immaginazione, dovrò adattare la mia immaginazione ai posti.[479]

Par conséquent si le monde où Jésus a vécu n'a aucune présence spectaculaire ni aucun fond scénographique, il accepte de s'en passer. Il sacrifie bien volontiers la dimension théâtrale de la tradition évangélique pour écouter la leçon simple et insignifiante de la matière recentrée. Il faut reconnaître un autre, paradoxal, sens du sublime qui n'a rien à voir avec la beauté transcendante[480].

> Cafarnao è un posto sublime nella sua piccolezza, nella sua estrema angustia, nella sua assoluta mancanza di scenografia.[481]

Dans cette posture, l'échec pratique de l'inattendu n'a pas de valeur : il rate volontiers la fin fonctionnelle présupposée si elle est contrariée par l'expérience sensible. Dans cette révélation empirique du réel qui surprend le sujet, Pasolini ressent un événement spirituel. C'est la puissance du monde (*deus sive natura*) qu'il expérimente par ses sens (par la deception des presupposés logiques), en deçà de toute transcendance religieuse. Il répond

---

478 Caillat, 2006 : 122.

479 Cin I : 658.

480 C'est une condition fondamentale de l'ordre esthétique des arts, selon la théorie de Rancière : « L'ordinaire devient beau comme trace du vrai. Et il devient trace du vrai si on l'arrache à son évidence pur en faire un hiéroglyphe, une figure mythologique ou fantasmagorique. » (2000 : 52)

481 Cin I: 657.

ainsi aux questions du prêtre qui l'accompagne lors de ses repérages :

> Quando lei dice spirituale intende soprattutto dire religioso, intimo e religioso. Per me spirituale corrisponde a estetico. Ora, quando io venendo qui ho avuto una delusione pratica, questo non ha alcuna importanza. Però a questa delusione pratica corrisponde una profonda rivelazione estetica.

Cette révélation, qui est du régime de la grâce, se manifeste au détriment des attentes subjectives et des horizons de gloire. C'est une révélation complètement profane et terrestre[482] .

> Ed è tanto più importante, questa rivelazione estetica che ho avuto, in quanto che è avvenuta in un campo che io credevo di possedere completamente, cioè la mia idea che le cose, quanto più piccole e umili, tanto più sono profonde e belle. Questa cosa è ancora più vera di quanto immaginassi.[483]

5. Évoquer l'histoire : documents et fantômes.

Le travail du documentaire s'inscrit donc dans la perte et dans le manque. Il souhaite les garder et les indiquer, sans jamais les couvrir. Par ce choix un film documentaire se distingue du film fictionnel, mais aussi du « documentaire » télévisuel de reconstruction historique (les deux, au fond, relèvent d'un même domaine – spectaculaire – de fiction). Si quelque chose n'est pas là, il faut montrer son absence. Il s'agit d'une tâche de plus en plus importante dans un monde qui est en train de perdre son expérience de la mort, du passage et de la disparition : car notre époque vit le rêve (mégalomaniaque) d'une présence identique et immortelle où l'irréversible, l'infranchissable et le disparu n'ont plus aucun espace. Le devoir éthique du cinéaste, par contre, deviendrait filmer les limites, les résistances, les morts (sans feindre aucune éternité toute-puissante) :

> Justement parce qu'on est submergé par l'illusion d'immortalité que propose le présent permanent de l'information, de la publicité, de la fiction cheap, de la fiction de marché.[484]

---

[482] Il s'agit d'une position très proche de celle de Kracauer, qui ne voyait pour le monde contemporain (du matérialisme scientifique sans religion) que la chance de l'expérience sensible (« appréhension esthétique ») pour accéder au spirituel : Peut-être est-ce notre condition que de ne pouvoir saisir les insaisissables fondamentales de la vie qu'en assimilant ce qui paraît non fondamental. Peut-être que aujourd'hui faut-il partir du corporel et le traverser pour atteindre le spirituel. Et peut-être que le cinéma nous aide-t-il à nous élever du « bas » vers le « haut ». (2010 : 16)

[483] Cin I: 666.

[484] Dieutre, 2006 : 127.

Le cinéma, selon Dieutre (qui d'ailleurs cite Cocteau), est capable d'enregistrer « la mort au travail », comme la photographie qui dans son « ça a été »[485] nous offre une aperception profonde du passage du temps et de son destin de destruction transformatrice. Ils ne sont pas des moyens de permanence illusoire capables de vaincre la mortalité comme dans le présent absolu de l'illusion fictionnelle ; au contraire ils construisent une conscience augmentée de la mortalité et la distance. Par conséquent, l'œuvre de la caméra cinématographique (qui techniquement ne peut pas sortir de l'enregistrement du présent) ne peut pas reconstituer l'absent, elle ne peut que l'évoquer dans sa séparation inatteignable.

> C'est toute la différence entre une reconstitution (comme on peut en voir dans les docu-fictions, où l'on essaye de reconstituer quelque chose) et l'évocation – ou l'invocation – qui est un autre travail. On n'essaie pas de recréer quelque chose. On essaie de faire en sorte que le spectateur fasse travailler son imaginaire.[486]

Il n'y a aucun leurre fictionnel, selon le régime de l'évocation. Les documentaires, pourtant, sont peuplés de fantômes de ce qui n'existe plus : une expérience que ne peut que sortir de la fidélité à ce qui il y a encore, des traces, des indices, des résidus. Dans cette perspective, le cinéma documentaire est capable, à la fois, de refuser toute reconstruction romanesque et de montrer la puissance médiumnique de la matière présente, sa profondeur (émotionnelle) historique[487].

Sopralluoghi in Palestina s'inscrit dans cette démarche, celle de l'invocation. En ayant reconnu la distance temporelle (mais aussi culturelle et anthropologique) entre la Palestine archaïque de l'Évangile et l'état moderne d'Israël, Pasolini choisit de consacrer son film à cette situation d'éloignement. Par l'évocation d'un monde biblique disparu, il met en évidence la présence d'une nation moderne, productiviste et capitaliste (im. 10 et 11). Par la référence à une absence, il expose le présent. Il joue donc son œuvre dans cette tension entre ce qu'il vise (mais qui est perdu) et ce qu'il croise (sans l'avoir souhaité). Le documentaire se nourrit de cette tension entre des univers spatio-temporels différents et éloignés, de leur clash.

> Qui dove sorgevano Sodoma e Gomorra, ecco i grandi impianti industriali […] e i personaggi sono degli Ebrei dalle facce estremamente moderne. Che hanno subito... tutta la cultura contemporanea dal romanticismo in poi, profondamente;[488]

---

485 Voir Barthes, 1980.
486 Otero, 116.
487 Pour la dimension médiumnique du processus médial on fait référence à Bardini (à paraître).
488 Cin I : 662-663.

Comme on peut le remarquer, la distance chronologique se mesure chez Pasolini d'abord par les présences empiriques du présent (à travers le regard de la caméra) : dans nos exemples, il s'agit de lieux (« un senso di modernità come hai visto prima all'apparizione di Nazareth, grattacieli degni di una grande città neocapitalistica ») ou bien de corps. En même temps, Pasolini ne cherche pas à dresser une opposition exclusive entre la modernité actuelle et un passé mythique, parce que il est tout le temps en train de souligner les situations de brèche, de survivance et de contamination. Il expérimente les « stratificazioni storiche, complicazioni eccetera, eccetera »[489] du réel où plusieurs temporalités et humanités vivent (malgré l'aspiration moderniste à l'homologation). Dans l'horizon du documentaire, le magma de la réalité n'atteint jamais une unité synthétique :

> L'idée de totalisation reste un horizon impossible à atteindre, irrémédiablement.[490]

Im. 10 / 11.

6. Sur la voix (documentaire).

Si le documentaire relève d'une démarche d'invocation ou bien d'évocation, comme on vient d'affirmer, il se situe (étymologiquement) dans le domaine du vocal. La voix donc occupe un rôle d'importance primaire pour la construction d'un tel œuvre. C'est Dieutre que nous le rappelle, en refusant tout soupçon d'égocentrisme autour du récit :

> Ce n'est pas en aucun cas un caprice personnel. C'est quelque chose qui est aussi une forme de générosité, de partage.[491]

---

[489] Ibidem, 668. La production industrielle et les activités rurales archaïques peuvent se juxtaposer dans le paysage, comme les images 10 et 11 nous démontrent.

[490] Caillat, 2006 : 123.

[491] Dieutre, 2006 : 111.

En fait, il ne s'agit pas de la « mise en pratique d'un récit qu'on a déjà pré-composée »[492] (comme dans le cas de la fiction), mais d'un discours qui est suggéré par l'image, en face d'une « parution ». Il s'inscrit donc sous la catégorie du commentaire à l'image dont Huyghe (2012) nous a parlé. De ce point de vue, le cas de *Sopralluoghi in Palestina* est exemplaire : car il n'y a pas de texte prédéfini, seulement la voix de l'auteur sur la scène et celle de son commentaire improvisé en salle de montage inspiré par le flux audiovisuel. On est confronté, par conséquent, à une voix qui ne se présuppose pas aux images et, en même temps, ne veut pas s'identifier avec elles[493]. Une voix qui préfère marquer sa séparation, son autonomie matérielle (comme dans la plus part des ouvrages de Straub-Huillet) sans être réduit à la fonction diégétique qui mêle parole et image dans la narration.

> Ce qui change, à trois cent ans de différence, c'est le rapport à l'espace, le rapport aux corps des autres. Tout est complètement différent. Moi j'essaye de le montrer par l'utilisation de la langue. En faisant que ça soit quasiment une langue étrangère. Pour remettre de la distance. Par contre tout ce qui est à l'image, je montre du contemporain.[494]

La voix de l'auteur creuse une différence par rapport aux images. En premier lieu, elle souhaite ne s'imposer pas sur les apparences autres sous la forme d'une explication.

> Il ne faut surtout pas qu'il ait un rapport illustratif […] dans un rapport non-dialectique, de redondance. […] On peut jouer des distorsions, des élargissements du temps, évidemment toujours éviter un rapport illustratif...[495]

Il ne s'agit pas d'une voix qui juge et interprète, comme celle d'un reportage, parce qu'il y a une objectivité ineffable des images qui se dresse indestructible face à toute parole. Par les catégories de Huyghe[496], on pourrait placer cette parole du côté de la *mens* (« une disposition lié à la mémoire » qui ne revendique pas « le dernier mot sur les choses et leur avènement à l'expérience ») plutôt que dans le domaine de la *ratio* (« un discours explicatif », arraisonnant).[497] C'est une voix qui ne dit pas quelque chose : elle rêve, elle se souvient. Elle

---

[492] Ibidem.

[493] Le « commentaire » exprime, selon Huyghe (2012), un ordre de la langue-pensée qui est fidèle à la révélation inclassable du sensible, à son affect surprenant et sans explication (causale).

[494] Dieutre, 2006, 117.

[495] C'est la réflexion de Dieutre (2015), interviewé, à propos du lien entre voix et image (notamment, avec référence au moment du montage) : « Mon principe, c'est d'utiliser la voix comme on utiliserait des plans, des images... »

[496] Huyghe, 2012 : 22.

[497] La voix de l'auteur n'est pas une revendication comme affirmait par une firme propos Straub : « Moi je n'exprime aucune revendication, moi je suis un individu qui appartiens à la petite bourgeoisie et ce n'est pas

évoque, c'est-à-dire qu'elle appelle-à-l'extérieur (comme un invite à la manifestation). Elle invoque, c'est-à-dire qu'elle contamine le monde externe par l'intériorité. Par son commentaire l'auteur introduit un dépassement des surfaces pour ouvrir le visible à sa profondeur invisible[498]. Cette voix documentaire déploie toujours une fonction lyrique-médiumnique.

D'ailleurs, pour ce qui concerne Pasolini, on ne peut pas traiter la question de la vocalité par la seule référence à ce contexte documentaire. Il faut qu'on inscrive cette analyse dans le cadre plus ample d'une longue réflexion autour de l'oralité (amorcée par l'expérience du dialecte maternel). Pasolini a toujours essayé d'envisager notre théorie et pratique de la langue (dans le domaine esthétique, en premier lieu) en dehors de la hiérarchisation écrit/parlé, en refusant en même temps la séparation entre langue et parole[499]. C'est une longue lutte qui vise à dévoiler impitoyablement « la contraddizione in atto, violenta, sostanziale, filosofica, tra lingua orale e lingua grafica. »[500] Aux schémas d'analyse et d'évaluation de la langue, Pasolini préférait opposer la dimension d'une langue-voix : c'est-à-dire d'une langue parlée et vécue, qui est d'abord expression d'un corps, engagement physique-existentiel. À ce niveau, il essayait de dégager la langue de sa représentation symbolique et référentielle (signe/signifié) pour la rendre à une dimension existentielle et phénoménique. Là où la parole gagne une présence physique et pratique, une nécessité vitale[501]. Il est très proche de l'expérience de la voix documentaire telle qu'elle a été décrite par Dieutre :

> Moi je crois que la voix lue, enfin la voix dite, écrite puis lue par une autre voix, c'est évidemment très différent de la littérature qu'on lit dans un livre parce que c'est incarné, ça a un rythme, ça à un ton... On est plus proche presque de la parole musicale, du chant ou de quelque chose comme ça. […] Je ne veux pas que ces voix soient éditées en tant que texte, j'ai envie qu'elles vivent dans le film, dans le contexte...[502]

---

moi qui exprime la revendication. La revendication, elle ne peut que s'exprimer que par le prolétariat, la classe paysanne ou ouvrière. Moi je n'exprime aucune signification. » (cit. Turquety, 2009 : 354)

498 Selon Dieutre il y a un va-et-vient entre langue et vision car, même si la voix ouvre et détourne les images, elle naît « de l'image malgré tout. » (sans aucune présupposition). Bien que « souvent les gens pensent que les voix sont écrites et qui après on le met dans le film. »

499 Il se moquait de l'horizon étroit de la littérature qui tend à réduire la langue à sa forme écrite et institutionnelle. Il critiquait, par conséquent, cette « del resto, irrefrenabile l'abirudine del letterato italiano a identificare il segno vocale col segno grafico: di non concepire lingua altrove che nella letteratura. » (EE : 42)

500 Ibidem, 58.

501 « Questo fantasma della vocalità- che appartiene, al limite, a un diverso momento umano della civiltà, a un'altra cultura- persistendo accanto alla oralità-graficità, ne sdoppia continuamente la natura: rappresenta continuamente un suo momento storico arcaico, e insieme la sua necessità vitale e il suo tipo. » (EE : 60)

502 Dieutre, 2015.

Parler signifie donc se manifester, entrer en interaction et offrir sa personne au partage. Son commentaire devient donc l'exposition de sa singularité qui est exaltée par l'improvisation non écrite (avec son ton, ses hésitations, ses tics...), presque proche du chant. Au contraire du commentaire télévisé qui vise à créer une continuité entre image et description par une textualité neutre et plate, la voix pasolinienne marque sa diachronie[503]. Elle est incertaine et tremblante : « non ricordo... », « credo... », « è difficile improvvisare qui in una sala di doppiaggio, dove cerco affannosamenet di ricordarmi i nomi dei luoghi, darti l'emozione di questo luogo. »[504] Pasolini l'avoue : il n'est pas question d'interpréter son documentaire, mais de raconter l'expérience physique et émotionnelle d'un lieu, d'un voyage. Au moins d'y essayer, même en ratant. La parole ne doit pas être imposée (c'est un principe basilaire). Par conséquent, le documentaire préfère que l'auteur parle directement (ou que les personnes disent ce qu'elles veulent devant sa caméra), plutôt que fourrer ses mots écrits dans la bouche d'autrui (par le processus de la récitation). La langue, selon une méthode documentaire, est expression directe et spontanée d'un individu (geste) au lieu d'être répétition d'un scénario défini par quelqu'un d'autre (imitation gesticulante): chacun reste auteur de son discours[505].

On est, ainsi, face à une bizarre contradiction, qui fonde d'ailleurs toute esthétique documentaire. C'est le va-et-vient entre proximité et distance. D'un côté, il y a une réduction frappante de l'éloignement qui se produit par l'effacement des filtres représentatifs (avec leurs constructions, clichés...). On n'a jamais été, par exemple, si proche à l'auteur qu'en écoutant sa prise directe de parole, qu'en le regardant sur la scène exposé dans son corps. Et les mêmes remarques peuvent être faites, bien évidemment, pour les paysages, les figurants, les architectures... qui nous sont montrés selon leur spécificité unique, sans aucune abstraction. De l'autre côté, il y aurait quelque chose qui résiste dans ce voisinage inouï, qui creuse une distance presque sidérale. C'est quelque chose de l'ordre de l'infranchissable et de inapprochable qui déjoue notre maîtrise[506]. Quand on est si proche du réel, il se révèle selon sa constitution multiple et singulière à l'énorme potentiel dispersant. Dans cette condition presque tactile ou bien haptique où le documentaire nous introduit, on expérimente cet état que Benjamin appelait (c'est une citation plus que célèbre) « aura » :

---

503 Comme le remarque Dieutre, c'est aussi un choix de distinction par rapport à la condition littéraire de la langue : « C'est la parole qui est la matière première, ce n'est pas le texte ou la littérature. C'est la parole au sens où il y a profération, incarnation, voix, rythme... et ça, c'est toute à fait différent, je crois. »

504 Cin I : 668.

505 Si le documentaire relève d'une éthique de l'impartialité, il le montre aussi et surtout dans le traitement des expressions linguistiques qui sont citations de discours vivants plutôt que l'imposition d'un texte : « Cette objectivité-là est une impartialité, une suspension du jugement ou une manière de ne le laisser interférer (trop tôt) dans le traitement des sujets. » (Turquety, 2009 : 47)

506 Ce régime évite ainsi l'exploitation et l'épuisement des objets. Par contre, on est confronté à un « cinéma de fiction qui, pour des raisons commerciales autant que artistiques, se force généralement à épuiser son objet. » (Caillat, 2006 : 123)

> Qu'est-ce à vrai dire que l'aura ? Une singulière trame de l'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il.[507]

7. Pour la pauvreté...

Dieutre ajoute un élément ultérieur par rapport à la fonction du commentaire vocal dans une dimension documentaire :

> La parole c'est aussi pour moi le manifeste d'une certaine économie du cinéma, parce qu'elle ne coûte rien. Mon écriture produit du sens sans investissement financier. C'est quelque chose qu'on peut faire en dernier, mon dernier recours c'est la voix off.[508]

Il nous dit qu'il s'agit du seul moyen à coût zéro pour produire une narration. Il n'y pas besoin de dépendre des moyens de production d'autrui, de louer de la technologie complexe ou de rassembler des grandes troupes. La voix, c'est la seule façon de construire le sens dans un régime d'autonomie et d'immédiateté, sans devoir passer par des capitaux étrangers et leurs commandes. On dirait donc qu'elle représente le niveau minime du récit, le plus artisanal. En outre, elle est l'instrument à plus bas taux de sophistication (car elle se pose sur les images qui s'écoulent avec légèreté) et, conséquemment, à plus bas taux d'impact environnemental (minime pollution de la spécificité indépendante du tourné).

Quand on pense à la méthode documentaire, on ne peut pas faire juste des considérations de l'ordre de l'esthétique. On ne peut pas s'empêcher de réfléchir à sa position à l'intérieur du système économique et technologique de la production culturelle. L'adoption d'une démarche documentaire en opposition au système médiatique et de l'industrie culturelle n'implique pas seulement la création d'un ouvrage différent et d'une expérience perceptive contraire. Mais aussi le refus d'un complexe dispositif de production (financier, technologique, bureaucratique, humain...) qui impose à l'auteur une dépendance stricte – donc de nombreux compromis – en échange d'une machine presque tout-puissante de création. Le choix documentaire, pour un cinéaste, devient tout d'abord une affaire d'autonomie et de libération qui, peut-être, précède même un certain engagement éthique par rapport au médium. Souvent, dans le cas des jeunes cinéastes notamment, le documentaire est un choix obligatoire tant qu'on n'a pas encore accès aux ressources et aux financements de la grande

[507] Benjamin, 2000 III : 75.
[508] Dieutre, 2015.

production (en attente d'y pouvoir enfin parvenir). Il faudrait, toutefois, que cette condition préliminaire et obligatoire deviennent permanente et volontaire : il s'agit de choisir cette pauvreté et de la revendiquer (plutôt que la subir et l'accepter). Cette posture implique, d'abord, un refus envers les aspirations à la richesse qui transforme une pauvreté autonome en une misère indigente. Il s'agit donc de renoncer au superflu (des décors flamboyants aux effets spéciaux) pour se concentrer sur le minimum nécessaire, en revenant à l'essentiel connu finalement dans sa puissance généreuse. Dans la pauvreté d'une méthode documentaire on habite un état de sobriété et de frugalité qui est, au fond, une convivialité renouvelée avec les choses. En sortant d'un certain mot d'ordre productiviste et mégalomane, on accepte de travailler moins (en se désoeuvrant un peu) et d'écouter plus.

Cette critique de la richesse appartient intimement à la pensée de Pasolini, qui identifiait l'obsession de la production et de la possession avec la classe bourgeoise (« gente pratica e positiva », d'un ton ironique). Il a construit une vraie mythologie de la pauvreté qui en soutenait la dignité et l'humanité en opposition au désir cupide de gain et de possession. En même temps, il dénonçait (dans ses articles, en particuliers) l'imposition du rêve de richesse et de pouvoir que l'imaginaire capitaliste avait, de plus en plus, imposé aux milieux populaires en transformant leur pauvre et fière autonomie dans une misère nécessiteuse, féroce et honteuse[509].

> Non c'é cena o pranzo o soddisfazione del mondo, che valga una
> camminata senza fine per strade povere
> dove bisogna essere disgraziati e forti, fratelli dei cani.[510]

Il défend et met en valeur cette classe qui ne possède rien et, par conséquent, n'exerce aucune domination. Là il reconnaît une vraie adhésion à l'esprit fondamental de la vie qui, dans son devenir, nous arrache de toute propriété acquise. La fidélité à la vie, que Pasolini a si souvent prêchée, signifie d'abord fidélité à son principe commun et inappropriable, à sa logique de mutation et de perte.

> L'anima è impoverita dal denaro;
> ma ciò che conta è il corpo ;
> la cui povertà è garanzia di richezza -
> e infatti egli porta in dono la morte.

---

509 Il esquisse ainsi, de sa manière provocatrice et paradoxale, son portrait ideale : «viveva di rendita ma non era previdente. / Era povero ma non era risparmiatore. / Era puro come un angelo ma non era perbene. / Era infelice e sfruttato, ma non avea speranza. » (Ibidem, 44)

510 TO : 103.

Si la raison (l'intention) établit et défend la propriété, on peut toujours reconnaître cette condition originaire de simplicité pauvre dans la matière du corps, où demeure une richesse inaperçue. Le corps est un avertissement de pauvreté permanent, il garde la leçon du peuple : « Ma il corpo è con il popolo ». Pasolini avait donc besoin d'une esthétique (le documentaire?) qui pouvait correspondre à cette pauvreté du monde vivant et corporel (« solo i poveri sanno aver rispetto »[511])[512]. Un parler sans appropriation :

> Ma quel tuo parlare, era parlare nel dominio
> non della vita, che non domina nulla, lei.[513]

Il faut se dépouiller de toute œuvre productive, se soustraire aux grandes machines du système, renoncer aux contrôles d'ingénieur et de comptable avec leurs programmes précis: seulement par une pauvreté nue (dépourvue de toute prétention et de tout devoir), il est possible de devenir suffisamment léger et dynamique pour saisir la « bonne cause » de la vie dans chaque instant singulier et imprévisible[514].

> La causa buona si combatte in quel punto della vita
> che non coincide con sistema alcuno,
> che nessuna rivoluzione può calcolare.[515]

Cette réflexion pasolinienne nous rappelle la pensée récemment développée par Agamben autour de la pauvreté à partir de l'expérience du monachisme franciscaine[516], qui reste par ailleurs une des références constantes de l'imaginaire de Pasolini. Le philosophe italien a racheté la notion de pauvreté par une méticuleuse lecture du code de S. François, en la plaçant au centre d'une conception du sujet en dehors de l'exercice souverain du pouvoir et de la propriété. La *paupertas* franciscaine, d'après Agamben, implique foncièrement une posture de *abdicatio omnis iuris* où le refus de soumettre la vie à des normes a priori coïncide avec la sortie de l'horizon psychologique et légal de la possession. Au dispositif de la loi (*ius*), les moines franciscains opposent la conception de la « forme-de-vie » qui se base sur l'*usus*

511 Ibidem, 81.
512 Ce n'est pas un hasard, par conséquent, si à essentialisme technique et méthodique du documentaire correspond une particulière attention, au niveau des sujets, à tout ce qui est matière corporelle et domaine populaire.
513 Ibidem, 6.
514 Si le plan artistique (à savoir, l'invention géniale et le style sublime) manque ou est refoulé, la vie ne s'absente jamais. Elle plutôt émerge finalement : « ora che la vocazione è vacante / - ma non la vita, non la vita - » (Ibidem, 8)
515 Ibidem, 7.
516 Voir Agamben, 2013.

(*pauper*). C'est-à-dire, l'usage des choses selon le devenir et la nécessité, qui ne devient jamais un avoir. Dans cet état de pauvreté il n'y aurait aucune positivité présupposée, au contraire, on déploie une *licentia utendi* (une condition que Agamben rapproche de l'état de nature, de la condition animale) : la forme n'est définie que par la pratique et l'existence. Il n'y a pas une essence de droit métaphysique (*quid est)*, mais l'expérimentation irrenonçable, irresponsable et immédiate (*quod est*). Les figures de cette opération d'expropriation fondamentale sont, selon le philosophe, le fou (*pazzus*) et l'enfant (*parvulus*) qui n'ont rien et ne veulent rien, sauf ce dont ils ont besoin. Il n'est pas difficile d'y reconnaître deux des figures les plus aimées par Pasolini, qui s'est souvent décrit lui-même comme un fou (« buffone », par exemple) et comme un enfant, mais surtout qui a créé un inoubliable portrait d'un fou éternellement enfant par le (non-)personnage de Ninetto Davoli[517]. Dans la réflexion d'Agamben on repère de nombreuses lignes qui peuvent nous aider à encadrer et expliquer cette démarche esthétique documentaire qui prend le parti des choses telles qu'elles sont (« sans aucun besoin d'être manipulées pour apparaître selon des formes, pour donner à penser. »[518]). L'analyse du *Francesco, giullare di Dio* proposé par Neyrat nous montre bien cette perspective, en traçant un exemple significatif. Si pour Rossellini l'enjeu d'une création cinématographique était d'achever un niveau de « simplicité et d'évidence » où les choses se manifestent (sans aucune manipulation) dans la puissance de leur présence, alors son cinéma n'est pas si loin des ambitions de Pasolini. C'est le paradigme (partagé) d'une « image innocente » (à savoir, d'une médiation immédiate) qui « permet au cinéaste, dans l'acte même de filmer, d'oublier la mise en scène, d'atteindre l'innocence d'une pure présence intuitive du regard à ce qu'il filme, comme s'il pouvait surprendre des détails, des gestes, saisir 'les choses telles qu'elles sont' par la seule attention de ce regard »[519]. Le principe serait donc la *quodlibetalitas* agambenienne qui rendrait l'image filmique à son statut d'exposition et de libre usage actif : une image pauvre, impropre, et donc libre de toutes contraintes de la représentation. Si le « *cinéma qui vient* » (capable de faire confiance aux hommes et aux choses) est tel, il ressemble d'une façon étonnante au cinéma documentaire. Les documentaristes pourraient devenir ces « apôtres de la pauvreté », que Benjamin annonçait.

Note conclusive : montrer la Terre.

Ce ne pas un hasard si on a été conduit à rencontrer cette question de la pauvreté de la méthode documentaire par l'analyse des *Sopralluoghi*. Même si Pasolini avait toujours

[517] Son héros rédempteur deviendrait le « Pazzariello » (le jeun dingue) du peuple plutôt que « Malcom X, Che Guevara, Camillo Torres... » (TO : 40)
[518] Neyrat, 2014: 165.
[519] Ibidem, 166-167.

réfléchi autour de cette condition d'humilité et de simplicité essentielles de la vie (« le cose, quanto più piccole e umili, tanto più sono profonde e belle »), il est pourtant mis à l'épreuve par sa rencontre avec la Palestine. Lorsqu'il mesure l'écart entre le monde matériel et son imagination où il se retrouve face à « un'impressione incredibile di piccolezza, ripeto, di umiltà ; una grande elezione di umiltà. » Il est, ainsi, forcé à se faire charge de sa conviction jusqu'au bout, dans ses conséquences plus extrêmes. Car, s'il revendique une fidélité à la vie immanente et un refus de toute invention idéaliste, il doit être prêt à en accepter toute sa laideur, sa petitesse, son insignifiance. Il est obligé, par conséquent, de renoncer à toute noblesse, à tout romantisme et à toute valeur : il ne peut se protéger à l'abri d'aucune histoire (glorieuse). La nudité et la pauvreté de son exposition doivent être complètes. Par la voix de Don Andrea, Saint Paul (Cor, 1 27-9) révèle à Pasolini cette tâche ultime et radicale (du documentariste) :

> Ciò che è stolto per il mondo, Iddio lo scelse per confondere i sapienti. E ciò che per il mondo è debole, Iddio lo scelse per confondere quello che è forte. Scelse ciò che per il mondo non ha nobiltà e valore, ciò che non esiste, per ridurre al nulla ciò che esiste.[520]

Il n'y aucune force transcendante, ni savoir, ni certitude. Il est nécessaire d'accueillir la faiblesse, l'évanescence, la singularité que caractérisent irrémédiablement les existences (en renonçant à toute exigence de vérité et de pouvoir). Accepter cette vie (immanente) telle qu'elle est veut dire, tout d'abord, réduire notre signification au néant. D'après Kracauer, l'avertissement donné par S. Paul (exaltation du minime et humiliation du dominant) correspond à la vocation du médium cinématographique :

> La majeure partie du matériau qui émeut et fascine le spectateur est faite évidemment de vues du monde extérieur, de spectacles et de détails matériels saisis dans toute leur crudité. Et cet accent mis sur les apparences va de pair avec le peu de poids accordés aux choses que nous considérons habituellement comme essentielles.[521]

Et, alors, on ne garde que le référent (tout seul, nu et brut) : les signes demeurent, dépouillés des signifiés. C'est-à-dire, des images sans aucun récit, qui restent impitoyablement et irréparablement exposées.

> Le « documentaire », par contre, doit rendre compte, et ménager ce que la fiction justement vise à occulter : le référent.[522]

---

520 Cin I: 670.
521 Kracauer, 2010: 405.
522 Gauthier, 2011 : 14.

Pasolini appelait ce qui restait, après cette formidable et sarcastique opération de « omissione dei principali doveri », un « sédiment inéliminable » : quelque chose de « concret » et « sensible », sans aucune signification « symbolique ou abstraite ». C'est un élément, à son avis, propre au vrai cinéma (qui souvent semble inatteignable par le texte verbal).

> Nella tecnica stessa del cinema, nello stesso fatto bruto di filmare, resta questo sedimento – ineliminabile, come nella parola, dove ci siamo abituati da secoli e quindi ci sfugge – che chiamerei limite del contrario : nell'immagine come nella parola c'è lo stesso il limite : il limite del concreto sensibile ; ma nella parola c'è, oltre questo concreto sensibile, un significato simbolico o astratto.[523]

Mais qu'est-ce que c'est, cette pure référence ? Ce substrat, sous-jacent aux normes et aux représentations (cet être-ainsi)? C'est la terre, c'est la vie terrestre. Lorsqu'on cesse d'imaginer le monde, on commence à montrer la terre. Le documentariste, qui n'assigne aucune téléologie narrative ou explicative à son tournage, ne filme que la terre selon sa simple apparence matérielle. Le monde, par cette démarche, devient un domaine ouvert de « appréhension esthétique », plutôt que de connaissance (analytique) : puisque montrer la terre ne signifie pas la connaître, mais plutôt la sentir. Le documentaire fait donc sentir la terre.

> Le film rend visible ce que nous n'avions pas vu et que peut-être ne pouvions pas voir, avant qu'il ne soit là. Il nous aide puissamment à découvrir le monde matériel en même temps que ses correspondances psychophysiques.[524]

Plus précisément encore, on pourrait dire (par les mots de Straub-Huillet) qu'il fait briller – à nouveau - le monde terrestre : son vert, sa lumière, ses mouvements, ses bruits... Ce que le documentariste trouve, un trésor inestimable, dans sa quête sans destination, ce qu'il trouve sans pouvoir même le chercher, est le flux des vies terrestres (éphémère, pluriel, enchevêtré, incompréhensible...). Il n'y a rien à inventer, il faut juste aller le chercher.

Par conséquent, *Sopralluoghi in Palestina* devient question d'un vide (narratif) peuplé par la présence de la terre. Là où il n'y a rien au premier plan, tout le fond surgit et acquiert de l'importance : c'est la « nature prise en flagrant délit, ou ' sur le fait ' »[525]. Il ne s'agit pas, au fond, d'une invasion du fond terrestre par rapport à la scène dramatique, car elle n'existe pas

523 Cin II : 2893.
524 Kracauer, 2010 : 423.
525 Bonamy, 2013 : 18.

du tout dans un tel documentaire. Toute l'attention de cette œuvre, à partir du début, est dirigée vers la matérialité de la nature puisque il s'agit, effectivement, d'un état des lieux qui n'a aucune histoire à représenter, mais plutôt un territoire à explorer. C'est donc le fond même qui devient le sujet d'intérêt primaire : un fond qui est ainsi désengagé de sa condition passive et factice (dans un normal régime diégétique) est révélé par la vie qui l'anime[526]. La nature n'est ni un motif, ni une construction iconographique : elle est une présence, une « turbulence créatrice ». Un vide qui vit. Les axes de manifestation de ce fond (terrestre) sont multiples et difficilement classifiables. Il y a, tout d'abord, un intérêt primaire pour le paysage (par exemple im. 12 et 13): pour sa configuration géographique, orographique, mais aussi architecturale et anthropologique. Il y a beaucoup de plans sans un sujet défini, sans la moindre figure humaine, où le protagoniste devient exclusivement le paysage (habité par vies animales, végétales et minérales...).

Im. 12 / 13.

Pourtant, il n'est pas simplement question d'espace, car il est aussi important, voire fondamental, de s'apercevoir de son unité météorologique. La vibration vitale du paysage aussi bien que notre immersion dans son cœur (notre participation sensible) surgit des forces météorologiques[527]. Ce n'est pas un hasard, par conséquent, si la camera et le discours de Pasolini mettent souvent en évidence un tel élément, sous la forme principalement de l'air, de la température et de la lumière. C'est l'atmosphère de l'espace qui est exposé dans sa manifestation sensible et dynamique, plutôt que selon la préparation d'« une figure

[526] Selon Bonamy, la nature même du fond est un principe de résistance à l'action volontaire de construction significative. C'est le point d'arrêt du symbole : « Le fond, pour rester tel, ne peut se permettre de se prendre aux jeux de forme, des significations psychologiques ou métaphoriques. » (2013 : 77)

[527] C'est Ingold qui nous a indiqué l'importance basilaire du monde météorologique pour saisir la dimension continue, impliquée et relationnel (médial) de notre présence à l'intérieur du monde : « As the visual is to light, and the aural to sound, so the landscape is to the weather-world. To regain the currents of life, and of sensory awareness, we need to join in the movements that give rise to things rather than casting our attention back upon their objective and objectified forms. We need, in a word, to undo the operation of inversion, abandoning the fixities of genes, images, recordings and landscapes for the generative movements, respectively, of life, light, sound and weather." (2011: 97)

iconographique, un thème atmosphérique précis, comme l'orage ou la tempête. »[528] Le vent est partout, dans ces repérages, il souffle presque sans interruption : tantôt plus doux, tantôt plus fort. Il balaie les herbes, il secoue les frondaisons, il fait turbiner la poussière, il décoiffe et ébouriffe les vêtements (Im. 13 et 14). Il siffle dans les micros qui enregistrent les voix. Par sa force impromptue, l'air se montre et les objets (les arbres, en premier lieu) s'animent et jouent sous le regard de la caméra. L'autre grand protagoniste météorologique, comme d'habitude chez Pasolini, est le soleil. Surtout, par sa chaleur qui brûle les corps, sèche le paysage aride de la Palestine et chauffe l'atmosphère (les commentaires pasoliniens le soulignent de nombreuses fois). Mais il s'agit aussi d'une affaire de lumière, un autre grand thème - d'abord poétique - de Pasolini : des lumières et des ombres qui définissent les images et qui les remuent (Im. 15). Il revendiquait le savoir mystique et ontologique de la lumière, la science paradoxale et phénoménologique du jour : « una scienza della luce »[529].

Im. 13 / 14.

La dimension météorologique caractérise, en général, la sensibilité artistique de Pasolini (qui était, en premier lieu, écrivain), mais trouve une exposition exclusive dans un médium filmique (documentaire). Elle témoigne d'un engagement fondamental et unitaire de l'être humain dans l'organisme écologique qui est solidaire et égalitaire car il n'admet pas aucune séparation (de supériorité ou d'infériorité) : c'est participation et implication. Les phénomènes atmosphériques deviendraient, par la réflexion d'Ingold, le fil capable de relier la vie terrestre entière.

> People, according to this view, do not find themselves within a world of heaven and earth but on the outside of a material worldsphere that is already closed up. In the words of Kant himself, 'the world is the substratum and the stage on which the play of our skills proceeds' (1970: 257). Life is

[528] Bonamy , 2013 : 21.
[529] TO : 56.

played out upon this stage. People do not then live *within* the world, but *upon* its outer surface. They are no longer inhabitants but exhabitants. [530]

Si ce documentaire s'inscrit dans un geste d'exploration spatiale (comme il cible, selon les mots de Don Andrea, la « geografia della terra santa »), il ne conçoit pas l'espace comme une surface anodine à parcourir et observer. Son expérience spatiale est de l'ordre englobant d'une l'unité pleine et continue : un espace-atmosphère.

Im. 15.

[530] Ingold, 2011 : 112.

Im. 16 / 17 / 18 / 19.

Montrer la terre ne veut pas dire cacher l'homme en faveur de tout ce qui est non-humain (on tomberait ainsi dans la vielle opposition, désormais dépassée, Histoire/Nature). Il s'agit, plutôt, de montrer des hommes terrestres, des peuples. C'est-à-dire, des figures (comme on disait à propos de *Ragazzi di vita*) qui ne sont pas codées par une biographie, une psychologie, un jugement : une humanité au lieu de quelques personnalités. Des présences quelconques (seules ou en foule) émergent et disparaissent sur l'écran en montrant leurs visages, leur grimaces, leurs vêtements, leur corps... Saisis dans les moments les plus banals de leur vie quotidienne quand le tournage tombe sur eux par hasard, chemin faisant. On croise un vieux qui trie ses graines, un essaim des gamins autour d'une tente dans le désert, une jeune fille, presque une enfant, qui est en train de moissonner, des mères avec leurs fils qui reposent couchées dans la poussière au bord de la rue (Im. 16-19). C'est une série de situations fortuites et humbles : les moments d'une routine complètement, irrémédiablement terrestre. Montrer des hommes terrestres nous semble très proche de la démarche suggérée par Didi-Huberman (2012), à savoir exposer l’espèce humaine. À l'opposé du paradigme de

l'Homme hypostasié, Pasolini travaille sur la multiplicité expressive des singularités humaines (en particuliers, au niveau de leur présence corporelle et vocale). Par conséquent, dans un film comme *Sopralluoghi in Palestina* l'objectif va chercher ces figures qui d'habitude demeurent en arrière-plan, inaperçues, en tant que simple fond de l'histoire (passif) qui se déroule en premier plan. Mais il n'y a aucune histoire dans ce documentaire (donc, il n'y a ni acteurs, ni personnages). Et, alors, ces présences peuvent surgir de leur fond habituel, pour gagner une condition de visibilité : c'est la revanche des « figurants »[531]. Pasolini avoue que les figurants sont un des soucis majeurs de son repérage préliminaire, en étant plutôt préoccupé de ne pouvoir pas en trouver dans le moderne état d'Israel : « Questo lo dico perché nel caso si dovesse girare il film là, immagino che sarebbe molto difficile trovare delle comparse. »[532] Il est clair, selon le paradigme de Didi-Huberman, qu'une exposition du peuple ne va pas sans une exposition (de l'auteur) au peuple : il ne s'agit pas d'une exposition simplement politique et intellectuelle, mais aussi d'une condition tactile, sonore et affective... Les scènes du documentaire pasolinien, où l'auteur rencontre des bandes de gosses, leur offre de l'agent ou bien galère en anglais pour arriver à communiquer avec eux, témoignent explicitement cette condition (Im. 20 et 21).

Im. 20 / 21.

Le programme pasolinien relève donc d'un abaissement et d'un nihilisme de soi qui puisse conduire son discours au niveau de l'existence terrestre. Il refuse toute opération (hiérarchique) de sélection : Pasolini ne viserait qu'à « exprimer le tout », selon son degré plus bas.

---

531 On se réfère, clairement, à la pensée de Didi-Huberman (2012). Il est bien évident que une réflexion autour du moment non-représentatif du cinéma nous amène à développer une particulière attention envers ces images d'homme (les figurants) qui sont moins des personnages que des figures : « Parler de « figure » permet de ne pas employer le mot « personnage » et de suggérer ainsi la perte de la consistance narrative qui lui est associée. » (Bonamy, 2013 : 53)

532 Cin I : 658.

> Vorrei mimare l'ecolalia, essere fàtico, fàtico,
> e così esprimere, al grado più basso, il tutto[533].

Par conséquent, cet anéantissement des intentions subjectives (suggéré par S. Paul) ne provoque pas une oblitération de la présence: au contraire, il déclenche une inédite richesse, celle de la terre[534]. Pour tout lecteur de Pasolini, même débutant, il est évident qu'il ne pourrait pas concevoir une annulation nihiliste des valeurs, de l'activité, de la lutte (bref, du processus historique). Pourtant, pour en faire une vraie expérience, il ne peut que les suspendre complètement (par le moyen cinématographique) afin qu'ils puissent jaillir renouvelés du sein muet de la matière terrestre. Seulement quand la réalité matérielle sera délivrée de la domination humaine, l'esprit de l'homme sera délivré de l'aliénation de ses normes.

> C'est ainsi que, guidés par le film, nous n'abordons plus les idées, lorsqu'il nous arrive de le faire, par les grandes routes qui mènent à travers le vide, mais par des sentiers qui s'enfoncent dans le hallier des choses.[535]

[533] TO : 60.

[534] Dieutre nous explique cette condition de manque de savoir, propre au documentariste, qui ouvre à l'expérience : « L'expérience du tournage pour ce type de film reste un mystère. On ne sait pas comment ça va se passer. On ne sait rien.» (2006 :131)

[535] Kracauer, 2010 : 435.

Quatrième chapitre.

Documenter le sacré

Il Vangelo secondo Matteo (1964)

A chaque effondrement des preuves
le poète répond par une salve d'avenir.

Note introductive.

Depuis 1962 Pasolini avait réfléchi au projet d'un film tiré du texte de l'Evangile selon Saint Mathieu, comme en témoigne son riche échange épistolaire avec les membres du « Pro Civitate Catholica » et son future producteur, Alfredo Bini[536]. Il y avait, toutefois, un problème insurmontable : le financement. La recherche du capital nécessaire à tourner ce film s'est révélée, en effet, beaucoup plus compliquée que la situation générale d'enthousiasme pour la production cinématographique aurait pu suggérer. Pasolini, pourtant, était déjà un auteur controversé qui avait provoqué le scandale maintes fois : il ne pouvait s'appuyer ni sur la gauche (car on lui reprochait son étérodoxie anarchique, aussi bien que sa tendance mystique), ni sur les conservateurs (à cause de son attitude subversive et critique)[537]. En particulier, son moyen métrage *La ricotta* aux références religieuses détournées, paru en 1963 dans l'ouvrage collectif *Ro.Go.Pa.G.*, avait déclenché un grand débat entraînant de nombreuses attaques des deux côtés. Réaliser un film sur la vie de Jésus, de toute façon, aurait été pour n'importe quel cinéaste un projet assez délicat et courageux dans le cadre de l'Italie des années 60, écrasée entre la culture bigote et moralisatrice du Vatican et de la Démocratie Chrétienne, au gouvernement, et l'opposition matérialiste et athée du PCI.

À travers une production italo-française, *Il Vangelo secondo Matteo* sera finalement achevé entre le printemps et l'été du 1964 grâce à un véritable tour de force au moment de la réalisation. En ayant repoussé le plan initial de faire le film en Palestine, Pasolini avait décidé de tourner dans l'Italie méridionale : notamment en Basilicata, Puglia, Calabria et Lazio. L'œuvre sera, tout de suite, présentée au festival du cinéma de Venise en septembre et, quelques mois plus tard, pendant l'automne, elle sortira dans les salles italiennes. Le public français devra pourtant attendre l'année suivante, 1965, pour pouvoir le regarder.

1. Méthode.

1.1. Un scénario inexistant (ou bien antérieur).

En gardant à l'esprit les réflexions qu'on a développées au fil de notre analyse des *Sopralluoghi*, on peut aborder cette œuvre par la question - toujours cruciale pour une méthode documentaire - du scénario (qui était, d'ailleurs, au centre de la pensée pasolinienne).

536 Cf. VM, 1964.

537 L'éditeur du scenario du film, Giacomo Gambetti (Ibidem : 7), dénonçait un telle situation : « Ma per il Vangelo non c'era un soldo. Il Vangelo non veniva considerato degno di stima e di fiducia nè dal punto di vista finanziario nè da quello morale : forse perché lo sis tava preparando con serità, e non con gusto esteriormente spettacolare. »

L'écriture du scénario, comme on vient de le voir, est un moment fondamental de maîtrise, ou de refus de la maîtrise, au sein la création filmique : c'est l'instrument de prédétermination qui fonde, à la fois, la domination de l'auteur et celle de l'industrie culturelle qui le soutient[538]. Or, l'opération de Pasolini dans la réalisation de son Évangile semble viser précisément à déjouer ce dispositif de pouvoir, car elle émerge de la nécessité de ne pas être contraint à écrire (une histoire). Il souhaitait se défaire de la responsabilité et de la prétention d'inventer un sujet (selon une démarche de fiction romanesque), en se concentrant plutôt sur l'essentiel de l'acte cinématographique : le tournage des images (bref, la régie).

> Quanto a romanzi pensavo a un rifacimento dell'*Inferno* di Dante, che è in realtà un poema, e quanto a film, pensavo a un film di mera regia, come il Vangelo – insomma non tratti da mie idee o soggetti.[539]

Le choix de l'Évangile (sans oublier la grande fascination qu'il ressentait et déclarait souvent pour un tel ouvrage) s'explique, d'un point de vue méthodique, par le besoin de ne pas s'engager dans l'invention d'un texte. Il s'agit, plutôt, de trouver un texte qui est déjà là, à savoir un scénario antérieur qui n'implique pas une création *ex nihilo*. Si on y songe attentivement, on peut s'apercevoir qu'il s'agit d'une stratégie constante de la carrière cinématographique de Pasolini, car il a plusieurs fois choisi d'adopter un sujet (littéraire) antérieur pour se consacrer principalement au tournage. De la célèbre *Trilogia della vita* (tirée de certains recueils de contes parmi ceux les plus connus de l'histoire littéraire internationale) jusqu'à la tradition classique des tragédies *Medea* et *Edipo Re,* en passant par Sade (notamment, *Salò*), les exemples sont nombreux : plus qu'un simple indice on est confronté à une véritable preuve. Dans cette perspective, l'auteur reconnaît la nécessite de respecter l'antériorité de son texte et de garder sa propre particularité sans aucune manipulation. Il faut respecter son intégralité, sans intervenir par aucune sophistication formatrice :

> Questo film è semplicemente la visualizzazione di un Vangelo particolare, quello di San Matteo ; non è une vita di Cristo, non ho messo insieme i Vangeli e fatto una sceneggiatura della vita di Cristo come si è già fatto altre volte, no, é proprio il Vangelo secondo San Matteo rappresentato così come esso è ; non ho aggiunto una battuta e non ne ho tolta nessuna, seguo l'ordine del racconto tale quale come in San Matteo, con dei tagli narrativi di una violenza e di un'epicità quasi magiche presenti nel testo stesso del Vangelo.[540]

---

538 La remarque de Roumette par rapport au rôle stratégique de l'écriture (en termes de contrôle) est assez claire : « Pour les productions, c'est un moyen de contrôle supplémentaire, qui se situe en amont. Le commentaire s'il y en a un, ne peut venir qu'au cours du travail ou même à la fin: pendant ce que j'appellerais la négociation du montage, au cours de laquelle le film s'écrit. » (2006 : 44)

539 Cin II : 2780.

540 Cin II : 2877.

Pasolini refuse donc de construire un texte « originel », mais aussi de produire une adaptation suivant ses envies et ses nécessités. Au lieu de réaliser une « sceneggiatura della vita di Cristo » où les différents Évangiles et les clichés culturels se seraient mêlés pour créer une narration stéréotypée, il adopte une stricte fidélité à l'objet antérieur (qui reste à l'abri des intentions subjectives), comme le documentariste essaie de le faire dans les images. C'est seulement en gardant (sans aucun compromis) l'altérité du texte originel, c'est-à-dire sa matière, qu'il pourra en dégager le potentiel critique et bouleversant[541]. Il conçoit, par conséquent, un plan de transcription fidèle qui n'admet pas la médiation ni d'un scénario, ni d'une réduction.

> La mia idea è questa: seguire punto per punto il « Vangelo secondo San Matteo », senza farne una sceneggiatura o una riduzione. Tradurlo fedelmente in immagini senza una omissione o un'aggiunta di racconto.[542]

Il refuse ainsi toute intervention subjective : rien à ajouter (« omissione »), rien à enlever (« aggiunta »), juste les mots tels qu'ils sont. Par conséquent, ces mots du film acquièrent une dimension absolument impersonnelle et objective (telle que celle d'un texte de doctrine sacrée ou d'une tradition épique) : ils ne peuvent pas du tout être changés selon le bon plaisir de l'auteur, mais ils doivent être gardés et questionnés dans leur évidence secrète et inappropriable - comme la tradition juive de la Kabbalah l'a enseigné. C'est le sens d'une liturgie impassible qui envahit, avec son extrême puissance, tout ce long métrage[543]. Il ne s'agit pas de mettre en scène l'histoire de Jésus (selon une approche illustrative et moraliste ou spectaculaire). Il faut, plutôt, exposer un texte. On retiendra, dans notre réflexion documentaire, cette revendication primordiale d'une immédiateté du texte qui refuse tout travail d'adaptation (donc, d'instrumentalisation) :

> Infatti devo cominciare a trasporre il testo – senza la mediazione della sceneggiatura, ma così com'é, come se fosse già una sceneggiatura pronta – in un testo inalterato letteralmente, ma

---

[541] Puisque Pasolini inscrivait son choix de tourner ce film tiré de l'Évangile dans une tentative de critique et d'engagement qu'il comparait à une résistance : « La figura di Cristo dovrebbe avere, alla fine, la stessa violenza di una resistenza : qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all'uomo moderno, la sua grigia onta di cinismo, ironia, brutalità prtica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei confronti della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione. » (1964 : 15)

[542] Cin II : 3082.

[543] C'est le sens d'objectivité inépuisable de la Parole sacrée : « Clamée par l'Église à l'adresse du monde, elle n'en reste pas moins inexprimable. Parler du Christ signifie se taire ; se taire à propos du Christ signifie parler. » (Bonhoeffer, 1970 : 129)

tecnicizzato.[544]

1.2. Vérité contre véracité.

À la base du projet de ce film (comme souvent chez Pasolini), on trouve une exigence de sincérité, ou bien de vérité : ce qu'il appelle, d'un ton fataliste et un peu ironique, « mania di sincerità ». Il s'agit d'une nécessité de montrer le réel vivant, de placer à son milieu l'œuvre et sa création. On est face à un cinéma qui se situe exactement à l'extrême opposé par rapport à toute dimension « naturaliste » ou bien « réaliste »[545]. Il habite, par contre, l'espace de la poésie :

> La sua poesia consiste nel dare allo spettatore l'impressione di essere dentro le cose, in una profondità reale e non piatta (cioé illustrativa).[546]

Pasolini, en effet, se passe de toute construction explicite et illustrative, qui ne pourrait qu'aplatir et homogénéifier le réel. Il qualifie une telle démarche de « démagogique » et de « populiste », car travailler pour le peuple signifie, selon lui, ne pas faire des produits simples et immédiats à consommer. Cela serait, plutôt, travailler pour la masse. Il faut au contraire offrir au peuple des œuvres qui refusent de se conformer systématiquement aux clichés (névrotiques) du goût pop. Voilà son commentaire : « credo che il cinema popolare possa dirsi popolare soltanto se non cede niente a quello che si crede gusto popolare. »[547] Il n'est pas nécessaire (ni convenable) de s'adapter à l'esthétique *a priori* de la culture de masse, selon une démarche d'identification et, donc, d'homologation. Il ne s'agirait pas d'un œuvre « éducative », mais d'un dispositif moralisant (de contrôle).

> Un'opera è educativa soltanto se urta, non se si immedesima, se pone un'aprioristica simpatia con il pubblico ; si deve rifuggire qualsiasi forma spettacolare o demagogica.[548]

Le heurt que Pasolini vient de nommer n'est que la résistance du réel contre l'encadrement du fétichisme « réaliste ». Comme Dieutre nous l'a bien rappelé : « La vérité n'a rien à voir avec la véracité. »[549] On se trouve, toutefois, constamment dans un régime de

---

[544] Van : 13.
[545] Comme Gauthier l'a bien remarqué « C'est là que le documentaire est soumis à un défi majeur : convaincre de l'authentique quand les qualités de convictions du simulacre l'emportent. » (2011 : 8)
[546] Cin II : 2796.
[547] Ibidem, 2814.
[548] Ibidem, 2815.
[549] Dieutre, 2006 : 117.

véracité, de vraisemblance où le simulacre du réel est déterminé par sa construction fictionnelle. En effet, un film est « réaliste » s'il ressemble (mimétiquement) à une idée de réalité et, par conséquent, s'il répète une image construite du monde. Il s'agit moins de documenter la réalité (avec ses frottements, ses résistances et ses incohérences) que de sembler vrai.

> Mais tous les cinéastes actuels, qu'ils soient de fiction ou pas, sont aux prises avec ce problème de la vérité, de la véracité, du vraisemblable. Comme si la télévision – le programme, le flux – était maintenant complètement maître du récit. Notre tâche, c'est donc de trouver des stratégies centrifuges pour ramener de nouvelles choses.[550]

C'est une réflexion que Dieutre déploie autour de l'obligation (dans la production culturelle) de faire des ouvrages de fiction historique qui visent à reconstruire complètement leur sujet en faisant semblant qu'il peut se rendre présent. Il s'agit d'une intention de toute-puissance (un caprice...) qui vise, par un tour de magie, à forcer le Passé à revenir, l'Autre à s'identifier et dominer[551.] Cette démarche, qui est propre à toute logique de l'historicisme spectaculaire, avait inspiré nombreuses grosses productions hollywoodiennes sur des thèmes historiques, mais aussi plus spécifiquement religieux[552]. Pasolini, qui souhaitait s'éloigner du spectacle du sacré de matrice américaine[553], ne ciblait pas une reconstruction historique vraisemblable. Il affirmait à ce propos :

> Avevo continuamente bisogno di un riferimento alla vita attuale, in modo che mai niente fosse storicamente ricostruito, ma sempre riferito alla nostra esperienza storica. Non il passato mascherato da presente, ma il presente mascherato da passato. [554]

Il ne voulait donc pas déguiser le passé en présent, tout en cachant l'actuel et le vivant derrière la masque d'une reconstruction historicisante, d'un modèle idéal. Il ressent presque une haine par rapport à l'apparat fictionnel (les costumes, d'abord) qui l'entoure. Par conséquent, il fallait

---

550 Cin, 118.

551 Au contraire, le tournage de Pasolini est un corps à corps avec la réalité telle qu'elle émerge, malgré toutes ses résistances incontrôlables qui provoquent souvent des déceptions. Comme il ne construit pas l'environnement lumineux, il est contraint à se confier à l'éclairage aléatoire du soleil : « quel maledetto e imperscrutabile sole, odioso nei suoi misteriosi appostamenti tra le nubi, nelle sue sparizioni, nei suoi prematuri tramonti ; » (Cin II : 2773)

552 Le choix de l'Évangile selon Saint Mathieu, d'après Pasolini, relève aussi d'une nature non historique de ce texte qui se place, plutôt, dans le domaine du mythe qui est retour de la présence : « Io ho preso la visione storica esattamente come la vedeva Matteo, il quale non aveva una visione storica, e nemmeno storicistica, ma mitica. » (Ibidem, 2881)

553 Dans ses interviews Pasolini (Ibidem, 2881) défendait l'Évangile en tant que « ricerca poetica » en opposition à la « ricerca illustrativa » des réalisateurs américains qui avaient travaillé sur les textes chrétiens (par exemple Nicholas Ray).

554 Cin II : 2744.

essayer de le réduire au minimum, à ce qui est strictement nécessaire : « ogni giorno più odiosi, i costumi, la ricostruzione storica (per quanto ridotta al minimo, al minimo). »[555] Le processus doit, plutôt, se dérouler à l'envers, c'est-à-dire reconnaître le passé dans le présent, saisir ses traces et ses surgissements[556]. C'est cette tension qui crée, au sein de son *Vangelo secondo Matteo,* une remarquable tendance documentaire en tant que résultat de l'adoption d'une certaine méthode de réalisation. Malgré son vocabulaire parfois expressionniste[557], Pasolini, lui-même, était prêt à reconnaître une vocation documentaire qui se dévoile dans son film sous la catégorie de « cinéma-vérité »:

> ….di cinema verità potrei parlare più a ragione veduta per certi pezzi del Vangelo, per esempio i due processi, quello di Caifa e di Ponzio Pilato, li ho girati un pochino con la tecnica che si potrebbe usare in un documentario, ecco.[558]

1.3. Des techniques documentaires : casting, décor, tournage...

Il est donc possible d'envisager une tendance documentaire du travail pasolinien dans *Il Vangelo*, à cause de l'adoption d'une méthode qui refuse la reconstruction fictionnelle et la sophistication spectaculaire. Il s'agit, on l'a déjà souvent souligné, d'une démarche de présentation qui expose ce qu'il y a, plutôt qu'une représentation qui établirait a priori son sujet, en le construisant en suite. Par conséquent, la dimension fictionnelle occuperait, par rapport à la structure générale de cet ouvrage (et aussi à sa valeur esthétique), une place secondaire. Elle ne serait qu'un prétexte pour montrer le réel et sa vie, Siti en était convaincu : « Le trame non sono che dei pretesti per mostrare la realtà che sta prima e fuori dal racconto. »[559] Dans cette perspective il faudra mettre en évidence les situations où le projet artistique (c'est à dire la volonté d'unité et de beauté) s'arrête en laissant paraître les éclats particuliers du réel, puisque « l'esteticità é profondamente insincera. E la poesia cercata attraverso l'esteticità, non esiste. Se esiste vuol dire che è maturata in altri strati ancora del

---

555 Ibidem, 2773.

556 Il avait conscience de cette posture : « Il mio interesse principale, il mio obiettivo non era la storia, ma il mito. In secondo, luogo non c'é stata nessuna ricostruzione storica neanche nell'ambito del mito perché non ho ricostruito un bel niente. Avrete visto che le bambine avevano gli orecchini della prima Comunione, ma il film é costruito tutto in una serie di ricostruzioni per analogie. » (Cin II : 2881)

557 Siti, à ce propos, souligne que la définition de cinéma du poésie (souvent cause de malentendu) est, au fond, plus proche d'un réalisme documentaire que d'un lyrisme expérimental et expressionniste : « Pasolini giudica negativamente "il cinema di poesia" perché ci vede una 'scuola internazionale' di élitarismo snob- il cinema che lo interessa è invece costruito conla semplicità sintattica della prosa, ma una prosa capace di testimoniare che la poesia esiste nella Realtà. » (LI)

558 Ibidem, 2887.

559 Siti, L.

processo inventivo. »[560] Là où il n'y aura plus d'art (donc, de construction artificielle) le moment documentaire déclenchera l'exposition (poétique) du vivant[561]. Comme selon la meilleure tradition italienne des années suivant la seconde guerre mondial, d'après Bazin, il devient impossible de réduire le film à son thème narratif car il fonde son sens dans le terrain d'un réel qui se montre :

> Il s'ensuit que les films italiens présentent une valeur documentaire exceptionnelle, qu'il est impossible d'en arracher le scénario sans entraîner avec lui tout le terrain social dans lequel il plonge ses racines.[562]

On peut aborder cette analyse du point de vue des figures humaines, à savoir des interprètes, car *Il Vangelo secondo Matteo* perdrait tout son sens s'il était arraché, en tant que simple et universelle histoire de Jésus[563], des êtres humains (avec leur substance physique et sociale) qui y apparaissent. Au cours de son entière carrière cinématographique, Pasolini s'est référé aux professionnels (il a engagé des grands acteurs, très célèbres, tels que Totò ou Anna Magnani) aussi bien qu'aux non-professionnels (surtout des jeunes de la banlieue). Toutefois, comme les études de Didi-Huberman (2012) l'ont suffisamment démontré, son cinéma se fonde, tout d'abord, sur une sensibilité exceptionnelle pour les « figurants », c'est-à-dire ces présences non-professionnelles qui d'habitude occupent le fond de l'histoire. Ceux qui ne jouent aucun rôle et sont simplement eux-mêmes sur l'écran : dont l'exemple plus célèbre pourrait être Ninetto Davoli qui joue chaque rôle de la même manière, c'est-à-dire en étant soi-même. Pasolini, lui-même, revendiquait une telle tendance, presque instinctive et inexplicable: « io ho una specie di idiosincrasia per gli attori professionisti. »[564] À cause de son désir de réalité immédiate, il avait du mal à accepter dans le tournage la récitation (artificielle) qui gouvernait la présence de tout acteur encadré par une formation. Il se plaignait de cette « conscience » que l'acteur apportait forcement sur le set. En effet, il n'était pas intéressé à des acteurs, mais à des agents. Le « figurant » - à savoir cette figure non-professionnelle, non-consciente de soi et non impliquée dans l'histoire (donc, sans personnage) – devient le paradigme de l'image humaine sans souveraineté dans le cinéma

---

560 Cin II : 2775.

561 Dejà Bazin, il faut le rappeler, opposait le cinéma du réel qu'il soutenait à un cinéma de l'esthétisme et de l'idolâtrie. (2011 : 257)

562 Ibidem, 263.

563 Selon Bonhoeffer, le refus de l'institution (flatteuse) d'un culte sacré et séparé relèverait du noyau même du paradigme évangélique qui anéantit toute autorité a priori. Il faut se désengager le Christ, d'une manière profanatrice et scandaleuse comme il l'était lui-même, de toute forme et de toute règle, c'est à dire de toute représentation : « Le Christ est toujours trahi par un baiser. Vouloir en finir avec lui signifie toujours se prosterner avec les moqueurs en disant « Salut, rabbi ! » Au fond, il n'y a que deux rencontres possibles avec Jésus : l'homme doit mourir, à moins qu'il ne tue Jésus. » (1970 : 135)

564 Cin I : 2856.

pasolinien. Il n'est pas même un interprète (car il n'interprète rien), il est simplement une présence exposée telle qu'elle est. Un fragment de réalité filmé, c'est sa propre définition.

> Ho una preferenza quasi ideogica, estetica per attori non professionisti in quanto essi sono brandelli di realtà come un brandello di realtà è un paesaggio, un cielo, un sole, un asino che passa per la strada.[565]

Selon cette conception, les professionnels (quand il y en a) sont mêlés avec les non-professionnels et les protagonistes se trouvent souvent sur le même plan que les foules. Au fond, il n'y a qu'un seul traitement cinématographique : celui de l'enregistrement (aléatoire) d'une présence réelle. Même un des professionnels les plus importants de l'histoire du cinéma, Orson Welles, dans la logique du travail pasolinien, n'avait été embauché que pour figurer selon sa condition habituelle, celle du réalisateur. D'une telle manière l'expérience vivante peut s'emparer de la machine filmique, plutôt que s'y laisser exploiter :

> Ce qui importe pour le film, c'est bien moins que l'interprète présente au public un autre personnage que lui-même : c'est plutôt qu'il se présente lui-même à l'appareil.[566]

Mais ce discours, comme la citation de Pasolini nous le suggère, ne relèverait pas simplement d'une annulation de la distinction entre protagonistes (professionnels, qui récitent) et figurants (non-professionnels, qui passent sur le fond). En ayant effacé la structure signifiante de l'intrigue, ce discours d'équivalence d'apparition atteint aussi, par sa démarche d'indistinction, le paysage, les animaux, les objets... Si ce qu'on vise est juste « un brandello di realtà », l'homme perd sa priorité active et se trouve au même niveau de toute autre présence (plus ou moins organique) qui peuple le même environnement eidétique. Il n'y aurait rien de plus démocratique de la caméra : c'est la leçon que tout vrai documentaire essaye de déployer. Il s'agit d'une attitude très proche de celle que Bazin saisissait dans un certain cinéma italien d'après-guerre :

> Pour cette même raison la conduite des acteurs veillera à ne jamais dissocier leur jeu du décor ou du celui des autres personnages. L'homme lui-même n'est qu'un fait parmi d'autres auquel aucune importance privilégiée ne saurait être donné a priori.[567]

---

565 Ibidem.

566 Benjamin, 2000 III : 89. Il est question, selon le philosophe allemand, d'opérer une rédemption de la présence humaine asservi passivement aux appareils techniques : il faut « faire de l'immense appareillage technique de notre époque l'objet de l'innervation humaine, telle est la tâche historique que service de laquelle le cinéma trouve son sens véritable. » (Ibidem, 81)

567 Bazin, 2011 : 282.

Si le cinéma relève de la visibilité de la matière, toute manifestation du monde matériel acquiert la même importance, la même valeur d'exposition : il n'y a aucune forme privilégiée, ni une synthèse abstraite. Un tel médium se consacrerait, par conséquent, à :

> Décrire une action sans la dissocier de son contexte matériel et sans estomper la singularité humaine dans laquelle est imbriquée.[568]

Im. 1

À la suite de ces remarques, on ne peut pas s'empêcher de noter, dans notre film, la sensibilité de la camera par rapport à chaque présence singulière et collective qui traverse l'écran. En fait, le regard pasolinien s'arrête souvent sur les visages des gens inconnus qui croisent Jésus et y demeure tant que les sermons s'écoulent, sans aucune hâte de revenir au protagoniste (Im. 1). D'un point de vue technique, Pasolini développe, ainsi, un véritable « éloge du gros plan » (Im. 2 et 3) qui opère selon une logique « je regarde de si près que *l'autre prend figure*, me surplombe et finit par s'incarner *en moi-même*, pour ainsi dire. »[569] Il est un maître de ce dispositif de cadrage qui permet à la singularité (impersonnelle) d'acquérir une visibilité incontournable et tangible qui s'impose au regard du spectateur.

[568] Ibidem.
[569] C'est une remarque de Didi-Huberman, 2012 : 185.

Im. 2 / 3

Dans le cas particulier de *Il Vangelo secondo Matteo* il n'y aucun acteur professionnel : tous les interprètes sont des figurants (non-professionnels). Par conséquent, en regardant ce film on a l'impression d'un fort manque de récitation narrative, ou bien de sa réduction au minimum essentiel. L'action fictionnelle reste à la marge, en laissant la place à cette « image-

temps »[570] qui est pure exposition de présences visibles et audibles. Les interprètes, dans la plupart des cas, ne jouent pas : ils se montrent seulement, tels qu'ils sont. Leurs présences sont documentées, plutôt qu'être inscrites (par un rôle fictionnel) dans une signification narrative qui les instrumentalise. Ils se révèlent en tant que corps (visages, en particulier) et mouvements, avant de s'engager - rarement – en de longues et compliquées scènes diégétiques qui les obligeraient à feindre. C'est l'image d'une présence à son état le plus simple et nu, pauvreté d'un essentiel sans essence[571]. Il s'agit d'un travail d'insistance attentionnelle - sans aucune construction - qui nous plonge dans un état moyen d'exposition entre l'absence (sous-exposition) et le dévoilement forcé et définitif (sur-exposition) :

> Il en est, pour Pasolini, du visage comme de la nudité : ce sont les lieux par excellence où la « misère » de l'être – sa pauvreté essentielle – devient apparition, « puissance révélatrice ».[572]

Par cette approche, le spectateur reçoit impression d'une série de fragments juxtaposés (selon ce que Didi-Huberman[573] a défini comme un « montage rythmique à visée 'expressive' »), plutôt que d'un continuum compact et harmonique (« montage dénotatif »). En outre, c'est la fidélité même à la structure exacte de l'Évangile, articulé en de petits chapitres auto-conclus et dépourvus de la construction d'une intrigue, qui pousse Pasolini à enchaîner cette pluralité d'épisodes singuliers au lieu d'une histoire unique (une « vie de Jésus »)[574].

En regardant ce film, il devient donc impossible d'identifier complètement n'importe quelle présence humaine (figure) avec son personnage par une opération d'abstraction fictionnelle. Une telle configuration est établie, aussi, par le régime textuel qu'on a introduit tout à l'heure. Le respect méticuleux des mots évangéliques élimine, en effet, toute nécessité d'interprétation fictive du texte. Il n'est pas question d'appropriation, mais de répétition (oralisante et singularisante). Par ce décalage entre texte et image, ni le texte n'est manipulé en fonction des personnalités des acteurs, ni les acteurs ne sont forcés à construire leur image en fonction du texte. En outre, les scènes muettes (où il n'y a que le silence, ou à la limite du bruit ou de la musique) sont vraiment nombreuses : dans la stratégie documentaire, elles permettent d'exalter la simple exposition des présences dans leurs environs spatiaux (gestes et

---

570 Cf. Deleuze, IT.

571 « La nudité est l'essence de l'unité, du non-déchirement de l'être pour autrui, de l'objectivité, de la reconnaissance du droit de l'autre qui me limite, de sa qualité de créature, de l'ignorance de la possibilité de dérober son droit à mon semblable. La nudité est révélation ; la nudité croit à la grâce. » (Bonhoeffer, 1970 : 127)

572 Didi-Huberman, 2012 : 201.

573 Ibidem, 190.

574 Passerone remarque une condition de « virtualité de l' 'enchaînement désenchaîné' des images, dont le ré-enchaînement reste à accomplir par un spectateur en tension de création , par cette attitude « le cinéma de Pasolini se rapproche de celui des Straubs » (2006 : 207)

expressions, d'abord)[575]. Mêmes les rôles centraux de la narration, comme ceux de Marie ou de Saint Jean, ne peuvent pas discipliner et absorber la singularité du figurant sous-jacent qui résiste à toute forme-personnage et à toute stéréotypie. Le cas plus choquant est, sans doute, celui du Jésus interprété par un jeune syndicaliste espagnol dont la physionomie déjoue tout principe d'imitation du modèle iconographique traditionnel du Christ. Par ce choix, le film cautionne la priorité de la singularité vivante (sur le transcendant), qui réussit à l'emporter sur le portrait universellement figé du fils de Dieu[576]. Aucune identification absolue de l'actuel vivant dans le modèle narratif n'est admise par Pasolini, qui nous impose plutôt un va-et-vient entre la forme et la personne singulière et physique. Il y a une irréductibilité fondamentale d'une apparence (en tant que moyen) à la téléologie d'une signification ou d'une histoire. Les figurants de *Il Vangelo secondo Matteo* participent au film sans s'identifier, tout en gardant leur particularité. Pasolini était conscient de ces deux axes de développement de son film, qui visait à :

> Rendere ancora più pittoriche (Quattrocento e Cinquecento) le figure, e nel tempo stesso [...] dare loro la casualità e l'immediatezza del documentario d'attualità. [577].

Le film, lui, s'installe au milieu de ces tendances ; il se nourrit de cette tension, en étant le seuil de passage et d'échange entre les deux.

Malgré la préférence pasolinienne bien connue pour les gens du milieu populaire, *Il Vangelo secondo Matteo* mélange des expériences humaines (des corps, des voix, des origines...) très variées et disparates – mais toujours réelles et vivantes (Im. 4-7)[578]. À côté des jeunes issus du peuple méridional, on trouve effectivement plusieurs intellectuels proches de l'auteur (Giorgio Agamben, Natalia Ginzburg...)[579], voire sa famille même (notamment sa mère, qui interprète une Marie âgée). D'une part, ce casting correspond à la tâche d'unir et d'exposer un peuple dans toute sa réalité. Un peuple qui, dans son existence, n'est donc ni une

---

575 Pasolini définissait par ces mots cette caractéristique de son film , qui se passe souvent de la verbalité: « grandi pezzi da film muto – per lunghi tratti i personaggi non parlano, ma devono rappresentare quello che dicono soltanto attraverso i gesti e le espressioni come si faceva nei film muti - » (Cin II : 2877)

576 Pasolini agit, d'une telle manière, contre la muséification de l'Évangile et de son iconographie : « L'impossibilità di usare ha il suo luogo topico nel Museo […] Una dopo l'altra, progressivamente, le potenze spirituali che definivano la vita degli uomini – l'arte, la rleigione, la filosofia, l'idea di natura, perfino la politica – si sono una ad una docilmente ritirate nel Museo. » (Agamben, 2005 : 96)

577 Cin II : 2771.

578 Selon ces mots, cités par Didi-Huberman (2012 : 201), il n'y a aucune préjudice à la base de son choix . Ce qui compte serait juste leur être-ainsi: « Je les prends comme ils sont, sans égards pour leur habilité. Un non-professionnel, je le prends pour ce qu'il est. »

579 La voix de Pasolini nous introduit ses interprètes : « - quelle facce impreviste nella loro quotidinaità umile (dei contadini lucani e calabresi) o quelle facce segnate da una storica modernità di sentimenti (i miei amici intelettueli e borghesi - » (Cin II : 2772)

représentation idéale (Peuple), ni une couche marginale (les pauvres), mais une contamination plurielle. Les êtres humains qui peuplent ce film n'ont pas une cohérence esthétique et sociale précise (comme c'était le cas, par exemple, d'*Accattone*) : ils composent une communauté multiple et différenciée (hors du discours de classe, désormais dépassé par Pasolini).

Im. 4 / 5 / 6 / 7.

Un peuple n'est, au fond, que la tension entre deux processus : celui du rassemblement et celui du conflit. D'autre part, ce casting exprime un engagement direct de l'auteur dans son travail : son implication immédiate. Par le choix des figures humaines, Pasolini explicite cette actualité personnelle, empirique et physique dans laquelle l'histoire de l'Évangile se manifeste. L'auteur ne trouve pas seulement les indices de la narration évangélique dans la réalité présente (sans le reconstituer d'une façon illusoire). Il souhaite expérimenter directement et émotionnellement l'Évangile dans sa vie particulière : c'est un Évangile immanent à Pasolini. Dans cette perspective, d'expérience immédiate et corporelle, on peut remarquer l'importance de cette Marie qui est sa vraie mère, de ces apôtres, amis de Jésus, qui sont les copains de sa vie romaine...[580] De ce point de vue on peut revenir, par un certain détournement, au principe de Didi-Huberman qui affirme une condition de correspondance primordiale entre exposer et s'exposer :

Exposer les peuples ne serait donc pas seulement les « engager » à figurer sur un lieu de tournage.

[580] On pourrait comparer cette qualité profondément pasolinienne au paradigme d'un « cinéma enthousiaste » proposé par Voltzenlogen, 2013 : 538.

> Ce serait, surtout, « s'engager » soi-même, se déplacer vers eux, se confronter à leur manières de prendre figure, s'impliquer dans leurs façons de prendre la parole et de s'affronter à la vie.[581]

Un discours similaire à ce qu'on vient d'étaler à propos des figures humaines pourrait être esquissé autour des paysages et du décor. Le setting du tournage ne devait pas être reconstruit artificiellement (c'est une intention qu'on a déjà commentée par rapport aux *Sopralluoghi*)[582]. Il fallait, au contraire, trouver des espaces donnés qui pouvaient convenir à la narration évangélique tels qu'ils sont (sans aucune manipulation), car le processus documentaire s'inscrit sous le paradigme de l'*usus* sans appropriation, contre tout *ab-usus* :

> L'uso è, cioè, sempre relazione con un'inappropriabile, esso si riferisce alle cose in quanto non possono diventare oggetti di possesso.[583]

Il s'agit, à nouveau, d'espaces vécus par Pasolini qui relèvent de cette Italie archaïque et méridionale qu'il connaissait bien et aimait beaucoup. La Palestine de Jésus se manifeste donc dans la vision du territoire, des monuments et des villes du Sud de l'Italie. C'est la même logique qu'on vient de décrire par rapport aux acteurs, qui relève (selon le vocabulaire agambenien) du para-digme, en tant que se-montrer-à-coté. Un jeu à la fois de proximité et de distance qui nous rappelle l'aura benjaminienne, mais qui caractérisait aussi la condition d'oxymoron existentiel à la base du sentiment poétique selon Pasolini, à savoir l'être *ab joi*[584]. L'horizon (naturel et architectural) de *Il Vangelo*, par conséquent, n'a pas été créé exprès, ni aménagé spécifiquement. Il garde donc son caractère particulier et vivant, son histoire et sa mémoire qui ne peut pas être couverte sous la narration filmique. Si ce fond suggère l'ambiance évangélique, en même temps il dépasse aussi la fonctionnalité fictionnelle, en gardant sa propre indépendance. Il vit, lui-aussi, une condition de protagoniste. On retiendra, comme exemple, le cas le plus célèbre : l'intuition incroyablement heureuse du centre primitif de Matera (les « Sassi ») qui a été transfiguré en Jérusalem par le film pasolinien (Im. 8).[585]

---

581 Didi-Huberman, 2012 : 199.

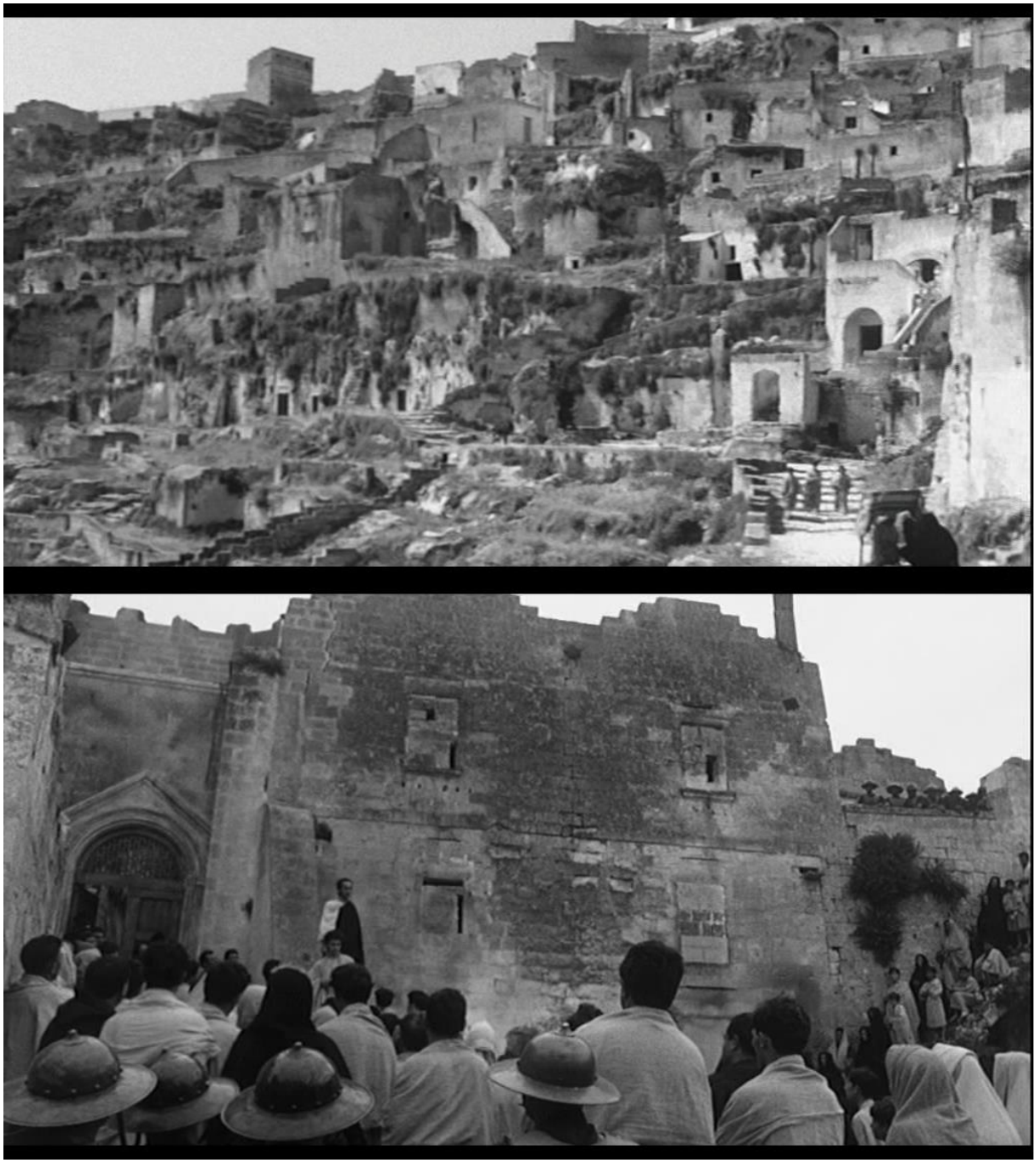
582 Pasolini résume son attitude de la façon suivante : « Cioè ho sostituito il paesaggio con un paesaggio analogo, me regge dei potenti con regge e ambienti analoghi, le facce del tempo con delle facce analoghe ; insomma è presieduto alla mia operazione questo tema dell'analogia che sostituisce la ricostruzione. » (Cin II : 2881)

583 Agamben, 2005 : 95 .

584 Il s'agit d'une expérience contradictoire de provenance et étrangeté (cf. Didi-Huberman, 2012 ; Scherer et Passerone, 2006 ; El Ghaoui, 2009), qui rassemble à la condition créaturale qu'on va analyser en suite.

585 Il n'y aucun élément neutre et abstrait dans un tel ouvrage : tout élément, tout détail possède la pertinence urgente et affirmative du réel. On perçoit, par conséquent, cette texture de reportage que décrivait Bazin : « Au contraire, même quand l'essentiel du scénario est indépendant de l'actualité, les films italiens sont d'abord des reportages reconstitués. L'action ne saurait se dérouler dans un quelconque contexte social historiquement neutre, quasi abstrait comme les décors de tragédie, tels que le sont souvent, à divers degrés, ceux du cinéma américain, français ou anglais. » (2011 : 263)

Dans ce décor offert par le cadre socio-historique de la Basilicata, on pourra regarder Jésus prêcher à la foule encadré par les vieilles maisons en ruines aux fenêtres barrées du centre historique de la ville (Im. 9).



Im. 8 / 9.

Tous ces éléments techniques et esthétiques qu'on a indiqués au fur et à la mesure de l'analyse contribuent, dans l'ensemble, à construire l'allure documentaire du film. D'ailleurs,

telle était l'intention du réalisateur : remplir par de la substance vivante le schéma approximatif du scénario.

> Nella sceneggiatura io avevo visto lo schema delle scene che compongono il film e questo schema l'ho riempito fedelmente, ho cercato di riempirlo di una sostanza veramente viva, di elementi poetici, o se volete di poesia.[586]

L'accent, encore une fois, est posé sur le moment immédiat d'enregistrement du réel, qui est toujours censé surprendre l'auteur et son programme. Le film ne peut qu'être une découverte *in situ* : une chose nouvelle par rapport à ce qu'on avait prévu. Un objet renouvelé par la rencontre du monde matériel. On ne peut pas, au fond, construire un film. On ne peut que l'expérimenter, le vivre :

> Il film alla fine è risultato cosa nuova, una cosa che ho fatto proprio veramente lì per lì come quando si scrive.[587]

Le tournage n'est pas défini a priori, car il doit être prêt à s'adapter souplement au contexte, à la « matière ». Pasolini avouait avoir raté les premiers jours de travail puisqu'il avait appliqué mécaniquement les techniques développées auparavant (avec satisfaction), pour *Accattone*, tandis que : « Non c'è mai nulla di inventato una volta per sempre. »[588] Au-delà du programme préalable, il fallait bricoler une méthode *site specific* qui conviendrait spécifiquement à ce film, au jour le jour :

> Ho messo lo zoom sulla mia macchina da presa, il 300, ho cominciato a farci degli esperimenti e ho continuato così giorno dopo giorno. La contaminazione si è prodotta a mia insaputa, non me ne sono reso conto se non a film terminato. La liberazione e l'invenzione tecnica si erano prodotte al di fuori di ogni programmazione.[589]

Il est question de faire des expérimentations autour du moyen technique (la caméra, d'abord) en fonction des différentes situations. Un espace de libération et de contamination peut ainsi s'ouvrir. De cette manière Pasolini progresse vers une démarche de tournage sans aucun présupposé d'ordre et de symétrie qui empêche d'accueillir le fortuit et l'impromptu[590]. Il

---

586 Cin II : 2850.
587 Ibidem, 2849.
588 Ibidem, 2770.
589 Ibidem, 2906.
590 Il cherchait une dynamique que la frontalité statique et iconographique d'*Accattone* ne pouvait pas lui assurer : « Ogni frontalità era così sconvolta, ogni ordine, ogni simmetria : irrompevano il magmatico, il casuale, l'asimmetrico. » (Ibidem, 2771)

s'agit, aussi, de manier l'instrument (sans délégation) et de le gérer directement, physiquement : on pourra ainsi situer le tournage au cœur même de l'expérience et de l'événement. C'est le réalisateur, lui-même, comme il arrive souvent en milieu documentaire, qui tient la caméra en s'occupant immédiatement du travail de tournage[591]. Une anecdote suffira, peut-être, à nous rendre la dimension empirique et risquée que cette opération acquiert chez Pasolini. C'est la scène du réalisateur qui escalade une falaise, caméra à la main et suivi par son courageux directeur de la photographie, afin de pouvoir filmer sa scène d'une perspective aérienne (Im. 10). Pasolini nous la raconte de la manière suivante :

> Ma il torrentello, il Chia, che fungeva da Giordano, era circondato da burrati ariosteschi : mi sono arrampicato con l'eroico Delli Colli e l'Arriflex munita come un becco di pancinor, sopra quei burrati, e da lì, zummando, ho ripreso i gruppi, le figure intere, i primi piani.[592]

Im. 10

En effet, il faut risquer et s'aventurer, si on veut saisir les opportunités sensibles que chaque instant nous offre imprévisiblement. Il y a une singularité à capter qui nous demande attention, agilité et présence d'esprit. C'est notre capacité d'être à la hauteur de ce qui se passe

[591] Il y a, dans le processus de tournage chez Pasolini, l'imperfection volontaire d'un travail fait manuellement, sur l'instant, qui interromprait l'enchantement narratif. Voltzenlogel (2013), par exemple, s'en est aperçu en commentant le tremblement de la camera au cours du film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

[592] Cin II, 2771.

(*haecce !*) qui mesure cette sincérité, cette vérité, que Pasolini visait. Il ne s'agit point d'une catégorie morale, mais d'une question de réflexes prêts qui se joue dans un champ mécanico-physique : c'est une capacité athlétique (pas que métaphoriquement).

> Io intanto so questo, che ero disperato dal bisogno di essere sincero. Questa sincerità per concretarsi aveva bisogno di pretesti meccanici e fisiologici : *quel* sorriso di Cristo, *quella* luce negli occhi di Andrea o di Giovanni, *quel* modo di comporre la scena.[593]

On est, désormais, prêt à revenir sur cette affirmation de Siti par laquelle on a ouvert le discours. On pourra maintenant la déployer complètement, comme conclusion de cette analyse, car elle résume parfaitement le caractère documentaire du travail pasolinien. Il vise, tout d'abord, la réalité et donc peut bien se passer de tout dispositif interposé (voire le désactiver): de la récitation à la musique. Il les néglige volontairement pour déjouer leur pouvoir illusoire et laisser la scène à l'avènement, matériel et imprévu, du réel.

> Le trame non sono che dei pretesti per mostrare la realtà che sta prima e fuori dal racconto. Per questo sceglie attori non professionisti e accetta anzi esige, che recitino male, e li fa doppiare da altri non professionisti – per questo osa (o lascia) delle sgrammaticature che invitano lo spettatore a uscire dall'illusione della storia per vedere quel luogo, presente, nel momento in cui un regista ci sta girando un film (il famoso pullman che passa in un'inquadratura del Vangelo) – per questo le allusioni colte, musicali e figurative, sono di un'ovvietà così disarmante (la Passione di Bach, il Piero di Arezzo, Las Meninas, il Requiem di Mozart...); perché recitazione, vicenda, scenografia non devono monopolizzare l'attenzione dello spettatore, anzi devono aprire spiragli, permettere che all'improvviso l'occhio sia attirato da un ginocchio flesso, dall'impigliarsi casuale di una veste, dal sole malato su una staccionata lombarda. Quel che davvero si racconta é la gratitudine d'un uomo che attesta la presenza, lì e in quel momento, della Realtà.[594]

1.4. Il vangelo secondo Matteo *à la manière de Straub-Huillet.*

Ce film émane d'une volonté de ne pas livrer des messages, qui montrent (à travers une construction significative et fictionnelle) un ordre idéologique du monde. Pasolini, à cette époque, avouait clairement cette tendance qui le guidait : l'Évangile se développe comme une polémique contre le « razionalismo ideologico degli anni 50 ». Le choix provocateur du sujet (une histoire sacrée) témoigne d'une telle exigence, mais aussi (et surtout) la méthode adoptée relève de cette position que Pasolini avait gagnée. Il refuse, consciemment, de monter un

[593] Ibidem, 2773.
[594] Siti, L-LI.

dispositif diégétique parfait où tous les éléments (les acteurs, la musique, les allusions...) soient réconciliés – et donc cachés – dans l'unité de la narration. Il rend visibles tous les matériaux et les travaux techniques : il expose la réalité, présente et fortuite, dans une condition rare de visibilité.

Par cette perspective, l'expérience de Straub et Huillet ne peut pas ne pas nous remonter à l'esprit, car leur cinéma se fonde sur des principes assez similaires (mêmes si poussés jusqu'à un degré plus extrême, peut-être). Avant de creuser davantage une telle comparaison[595], il faut avouer qu'au niveau officiel il n'y a pas eu une véritable solidarité entre Pasolini et les deux cinéastes français (malgré la connaissance réciproque). Le premier critiquait, en effet, un certain radicalisme chez les Straubs[596], qui, d'ailleurs, lui reprochaient sa présence encombrante et engagée, trop bavarde. Toutefois, il est difficile de nier une proximité des deux parcours esthétiques[597], qui repose (selon notre langage) dans la qualité documentaire de leur cinéma[598]. Passerone, qui a aussi explicité la séparation incontournable entre les deux pratiques cinématographiques[599], décrit un *voyage en Italie* des Straubs qui semble suivre fatalement les ormes du voyage (esthétique et éthique) pasolinien :

> Leur propre voyage en Italie qui n'en finit pas de guetter la lumière tragique de ce pays, le nervosisme douloureux, la rage désespérée et la tendresse égarées de ses habitants-acteurs à l'opposé des clichés et des enfantillages de la comédie à l'italienne.[600]

Il s'agit d'une affinité qu'on peut aussi retracer par la tendance objectiviste de leur cinéma visant une dimension d'impersonnalité (selon le langage de Turquety). Peu importe la source de cet impersonnel, qui peut se construire aussi bien par l'ascèse la plus rigoureuse (chez Straub-Huillet) que par l'érotisme (chez Pasolini) :

> Le "je n'ai rien à dire" - déjà entendu chez Jean-Marie Straub- est à porter parmi les documents

595 Elle a aussi été amorcée par le travail de Voltzenlogel. 2013.

596 Voir, par exemple, la critique a « Othon » qu'il déploie en *Empirismo eretico* (273-274).

597 C'est l'avis, aussi, de Collas qui affirmait : « Par une approche toute différente et des moyens souvent opposés le cinéma de Pasolini partage avec celui des Straub un souci permanent de l'authenticité perçue comme ce qui résiste et donc s'expose dans sa vérité, parle au lieu d'être parlé, ressent plutôt qu'il ne mime, bref vit. Chez Pasolini comme chez les Straub (et également chez Marker d'une autre façon), la réalité n'est jamais épuisée par sa représentation cinématographique. » (2001 : 106)

598 Voir à ce propos le commentaire de Goëtz : « Gli Straub, dunque non filmano delle opere d'arte (opere, poemi). Fanno semmai dei documentari culturali. Essi cercano di incontrare ciò che queste opere stesse hanno incontrato. Tale è il senso del loro metodo, della loro ricerca. » (2001 : 48)

599 Passerone, 2006: 199.

600 Ibidem: 200. Il est particulièrement intéressant de souligner, dans notre discours sur *Il Vangelo secondo Matteo*, sa remarque de l'affinité autour d'un sentiment de spiritualité catholique matérialiste et archaïque (Ibidem, 201.)

d'une histoire de la perception du cinéma comme structurellement impersonnel.[601]

Mais le désir, comme le Teorema de Pasolini le rappelle encore, où il naît aussi du regard, est une force massivement dépersonnalisante.[602]

Ils sont renoués par cette conception du cinéma en tant que condition desubjectivante (à la Kracauer ou à la Huyghe), où l'auteur s'efforce de se taire (avec ses intentions et ses valeurs) pour laisser le réel, exposé, improviser.

> Pasolini ne è un esempio, che ha focalizzato questa idea di ecceità, di singolare, di immagine senza entrare nell'individuato, nel rappresentato. E poi ci sono autori che hanno esibito questa potenzialità del cinema nell'esibire l'impersonale-singolare e autori che l'hanno attenuata faccendo del cinema la grande macchina narrativa.

De ce point de vue, De Vincenti arrivait à rassembler l'expérience des Straubs et celle de Pasolini dans un même cadre par la catégorie du cinéma de la modernité. Une telle dimension explore, d'abord, ce principe : « Nelle pratiche del moderno, l'autore si relativizza affermandosi. [603]» Ensuite, le critique italien explique davantage cette condition qu'il voit mise en place par la modernité artistique:

> ...proprio perché le pratiche della modernità lavorano la disponibilità autoriale a essere costruiti dal mondo […], proprio per questo loro essere radicalmente sperimentali, queste pratiche – autoriali per eccellenza – sono anche quelle che più di ogni altra evidenziano il paradosso dell'autorialità : quello per cui Slovskij poteva sostenere che « dire che l'uomo é un creatore equivale a dire che è un semplice punto geometrico di intersezione di linee, di forze generate fuori di lui. »[604]

Une telle démarche implique, dans l'œuvre pasolinienne comme dans le cinéma de Straub-Huillet, une soustraction de la conscience subjective (souveraine) afin de laisser un espace de surgissement à la matière sensible, sans aucune manipulation. En effet, les Straubs, dont la méthode ne serait qu'une extrême « fedeltà alla messa in forma dell'evento dell'incontro »[605], souhaitent rester strictement homogènes à la réalité qui devient la cible de leur objectif : ils sont « sempre perfettamente omogenei all'oggetto di cui parlano, alla materialità, all'essenza della visione »[606]. Ce n'était pas un hasard si Straub, interviewé en italien, répondait à la

601 Turquety, 2009 : 330.
602 Ibidem, 362.
603 De Vincenti, 2001 : 46.
604 Ibidem.
605 Goëtz, 2001 : 48.
606 Spila, 2001 : 16.

question sur un possible passage au cinéma « romanesque » par un refus net : « No e no. Fontana non berrò mai alla tua acqua. »[607]

Le cinéma chez Straub et Huillet se situe dans une « vocazione critica », où l'essai se mêlerait à la poésie (la création à la rédemption), qui implique, en premier lieu, une expérience de choses et un usage des choses (en tant que matérielles)[608]. Cette position ne relève pas d'un naturalisme naïf ou positiviste car il faut envisager une compréhension de la « matière » assez large et fine :

> Le « cose » sono i materiali di realtà offerti alla nostra percezione : la strada a la piazza neorealiste, certo, gil spazi materici di quel cinema, e un certo tipo di attore, e tutto il resto della vulgata su quel momento fecondo della storia della settima arte, ma anche […] e diremmo soprattutto i materiali costiruiti da altri testi artistici, letterari, teatrali, pittorici, musicali, ecc.[609]

Le geste critique ne relèverait que d'un travail avec ces matières données qui est leur exploration par une puissance technique qui se met en jeu[610]. Un travail qui, à la fois, accueillit les choses telles qu'elles sont et les met à l'épreuve[611]. Un cinéma, affirmatif, qui expose les choses et le travail – sans un questionnement argumentatif - ne peut être qualifié de positiviste que superficiellement.[612] Il relève, au contraire, d'une opération de constante mise en discussion de l'universel par le particulier. Autrement dit : c'est une révélation du singulier de toute histoire, de la matérialité de toute idée (« Une matérialité hallucinatoire »[613]).

> Con il loro cinema solo apparentemente assertivo, che si limita a « suggerire » e mai a « mostrare », che lascia vedere o capire senza guidare lo sguardo o attirare l'attenzione, Straub-Huillet ripetono e confermano quella fondamentale verità, non stancandosi di tradurre l'infinitamente grande delle ideologie e dei passaggi decisivi della Storia con l'infinitamente

---

607 Straub, 2001 : 280.

608 On est, dans ce cas, dans le cadre d'un cinéma de la profanation selon l'acception agambenienne de ce terme : « E se consacrare (sacrare) era il termine che designava l'uscita dalle cose dalla sfera del diritto umano, profanare significava per converso restitutire al libero uso degli uomini. » (2006 : 83)

609 De Vincenti, 2001 : 42-43.

610 Il s'agit toujours d'un travail d'adaptation, avec référence à Bazin : « L' « adattamento » è il gesto critico con il quale il cinesta « lavora » i materiali, gesto che, proprio in quanto critico, coinvolge un'interrogazione sui materiali stessi e insieme un interrogativo sul cinema. » (Ibidem : 43)

611 Passerone envisage, à partir du Deleuze de l'*Image-temps*, un travail commun de disjonction entre son (texte, bruit et musique) et image, qui s'achèverait par « le maniérisme du surgissement disjoint, chronique, de ses propre images optiques et sonores pure » (2006: 201).

612 Il faut saisir la puissance qui s'étale derrière ce geste fondamentale, revendiqué par Straub, d'abdication à l'engagement explicite : « Moi je n'exprime aucune revendication, moi je suis un individu qui appartiens à la petite bourgeoisie et ce n'est pas moi qui exprime la revendication. La revendication, elle ne peut que s'exprimer que par le prolétariat, la classe paysanne ou ouvrière. Moi je n'exprime aucune signification. » (cit . Turquety, 2009 : 354)

613 Passerone, 2006 : 206.

piccolo di una loro inquadratura.[614]

2. Théologie.

2.1. L'envers du sacré...

Ce mouvement, qui appartiendrait au cinéma des Straubs, à savoir le rapprochement de l'esprit formel (les idéologies ou bien l'Histoire) et de la particularité matérielle, caractérise aussi la recherche esthétique pasolinienne. C'est son cœur même. Chez Pasolini cette perspective acquiert les traits d'un processus de *profanation* – selon ses propres termes : « contaminazione » - qui neutralise toute séparation du sacré, ou, encore, qui ramène le sacré (supérieur) à l'intérieur du profane (inférieur)[615]. Il s'agit, selon un lexique philosophique, d'un paradigme immanent et horizontal qui sabote toute hiérarchisation transcendante. La sacralité ne résiste que lorsqu'elle se démontre capable d'endurer cette intériorité au monde profane[616]. L'histoire du Christ, et sa doctrine, devient en ce sens une parabole – une mise-en-abyme – du programme intellectuel et artistique de Pasolini. Jésus est le verbe qui devient chair, c'est-à-dire le divin (la vérité, la beauté...) qui se manifeste à travers l'existence terrestre (donc corporelle, faible, éphémère...). C'est le Dieu qui choisit d'être accompagné par des pauvres artisans, d'être témoigné par les enfants et de côtoyer les voleurs et les prostitués. La figure christique, au fond, relève d'un régime de la révélation du monde immanent, où la médiation (le spirituel) se donne toujours en fonction d'un immédiat (le concret). L'Évangile, en effet, opère par son éthique, scandaleuse et contradictoire, une formidable rédemption de la réalité matérielle : Jésus vient pour racheter ce qui est humble, quotidien et marginal. Il vient pour consacrer l'ici-profane, car il n'y a plus de division entre vie et vérité : « Moi, je suis le Chemin, la Vérité et la Vie.» [617] Le défi chrétien, en extrême synthèse, repose sur l'acceptation de la vérité de ce monde, tel qu'il est, dans sa souffrance, sa multiplicité, son évanescence, son frottement... Par un effort puissant, ce paradigme ramène le Règne à l'intérieur de notre condition existentielle et physique. Agamben, à ce propos, cite une histoire hébraïque sur l'avènement du règne messianique où un rabbin affirme :

---

614 Spila, 2001 : 20.

615 S'en est aperçu Passerone qui, avec une référence particulière à *Accattone*, affirmait : « La géographie de cet illimité fini, contingent, est le sacré du profane et le profane du sacré, dans lequel se produisent les contaminations entre les cultures les plus hautes (l'ascèse baroque de Bach) et les plus humbles. » (2006: 209)

616 Agamben nous explique ainsi le mouvement de la profanation, qui n'est pas annulation du sacré mais son détournement : « *Religio* non è ciò che unisce gli uomini e gli dei, ma ciò che veglia a mantenrli distinti. Alla religione non si oppongono, perciò, l'incredulità e l'indifferenza rispetto al divino, ma la « negligenza », cioè un attegaiamento libero e « distratto » - cioè sciolto della *religio* delle norme – di fronte alle cose e al loro uso, alle forme della separazione e al loro significato. » (2006 : 85)

617 Jean : 14, 6.

> Afin d'instaurer le règne de la paix, il n'est nullement besoin de tout détruire et de donner naissance à un monde totalement nouveau, il suffit de déplacer à peine cette tasse ou cet arbrisseau ou cette pierre, en faisant de même pour toute chose[618].

En commentant ces mots le philosophe dit que dans le monde-à-venir « tout demeurera comme à présent, à peine modifié puisque cet infime déplacement ne concerne pas l'état des choses mais sa signification et ses limites ».[619] La valeur n'est pas ailleurs, mais ici : elle n'est qu'une modalité attentionnelle (pas d'une substance spécifique et inconnue), elle dépend d'une manifestation médiale.

L'évangile de Pasolini - un évangile spirituel mais non religieux (selon son propre avis) - est cet Évangile : celui de l'immanence. Et la réalisation de son film témoigne cette posture : l'histoire sacrée (absolue et universelle) se manifeste en tant qu'histoire incarnée dans l'actualité des corps paysans, des amis intellectuels et des décors méridionaux. La représentation du texte sacré par les documents du réel (son envers) correspond au sens (théologique) profond de l'histoire de Jésus, qui est célébration et consécration de l'impur, du vivant[620]. Finalement ce sens évangélique ne nourrit pas seulement la recherche documentaire de *Il Vangelo secondo Matteo*, il est plutôt aux racines de toute méthode et éthique documentaire. Voire du mythe originaire du médium cinématographique qui ne viserait, selon Kracauer par exemple, qu'à « racheter » le monde infime du quotidien, du particulier et de l'insignifiant[621]. Ce n'est pas un hasard si Bazin affirmait que la tension archétypique du cinéma - ce qu'il nomme « le mythe du cinéma total » - repose sur l'exposition exacte et, donc, la rédemption de ce monde ci, tel qu'il est (sans aucun projet eschatologique, ni téléologique).

> C'est celui d'un réalisme intégral, d'une recréation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèque de la liberté d'interprétation de l'artiste ni l'irréversibilité du temps.[622]

Tout demeurerait selon sa présence, juste à peine modifié, à savoir légèrement déplacé par l'enregistrement cinématographique[623].

---

618 Agamben, 1990 : 56.

619 Ibidem, 57.

620 « Lo stile epico e popolare del film combina il sacro con documenti che parlano per se stessi e abolisce i tempi cronologici. » (Gasparotto-Panicali, 2009 : 503)

621 Cet ordre évangélique convient aussi à l'horizon d'un régime esthétique de la création où « l'anonyme est devenu un sujet d'art que son enregistrement peut être un art. » (Rancière, 2000 : 48)

622 Bazin, 2011 : 23.

623 Par le film les moyens du monde semblent être interrompus et gagner, tels-qu'ils-sont, une condition de pureté sans fin : « L'attività che ne risulta diventa, così, un mezzo puro, cioé una prassi che, pur, mantenendo tenacemente la sua natura di mezzo, si è emancipata dalla sua relazione ad un fine, ha gioiosamente

Pasolini était bien conscient que cette rédemption de la réalité terrestre, dont l'histoire du Christ devient une allegorie, n'était pas seulement la question d'une narration, ni d'un sermon[624]. L'explication ne suffit : il est nécessaire de progresser au-delà des contenus, car l'engagement se joue sur le champ de la présentation, davantage que sur celui de la représentation. La défense de cet « amore » pour le monde matériel ne s'accomplit pas par une articulation conceptuelle (une rédemption « contenutistica »), il faut plutôt une « redenzione estetica »[625]. Ce qui compte est son régime médial, la modalité (esthétique) de sa perception et, consequemment, de sa connaissance. Selon Pasolini, le principe spirituel ne s'identifie pas, d'abord, dans une certaine série de normes et croyances, mais plutôt dans un certain rapport perceptif à la réalité. À propos de la spiritualité, en effet, il affirmait :

> Che si fa approssimativa e « giornalistica » in chi la identifichi con i contenuti, espliciti o impliciti. La religiosità … nel modo di vedere il mondo : nella sacralità tecnica del vederlo.[626]

La misère et la simplicité de la banlieue de Rome (les « borgate ») avaient été déplacées de leur condition d'invisibilité ou bien de visibilité conventionnelle, moraliste, par une modalité d'exposition étrangère (ce qu'il avait appelé une technique de tournage « sacrale »). La vie quotidienne, pauvre et corporelle (impitoyablement profane), de ses habitants avait atteint une dignité (sacrée) par l'accès à l'image, qui était aussi détournement d'un imaginaire préalablement figé. L'opération, à l'époque d'*Accattone*, impliquait d'inscrire un sujet profane et impur dans des formes supérieures et spirituelles, tirées d'abord de la grande tradition de l'art sacrée et de sa stéréotypie. C'était une démarche de fixation et d'absolutisation (malgré la fidélité primordiale de Pasolini pour le réel). *Il Vangelo*, cependant, exigeait un régime différent, presque, opposé - pour garder la même cohérence profanatrice[627]. Il devient, selon l'explication pasolinienne, l'envers (complémentaire) d'*Accattone*. Maintenant, il fallait rendre à l'Histoire divine (l'universel par excellence) une médiation complètement corporelle, fortuite et multiple : il fallait une méthode beaucoup plus documentaire[628].

---

dimenticato il suo scopo e ora può esibirsi come tale, come mezzo senza fine. » (Agamben, 2005 : 99)

624 « Sa déclaration sur la transcendance, à savoir que le logos est une personne, est un être humain, est un préalable ; elle ne fait pas l'objet d'une démonstration. La transcendance dont nous faisons l'objet d'une démonstration, au lieu de l'avoir pour préalable de la pensée, n'est rien de plus que l'immanence de la pensée. » (Bonhoeffer, 1970 : 129)

625 Cin II : 2069.

626 Ibidem, 2769.

627 Pasolini, en effet, commentait ainsi ses choix techniques : « Un Cristo frontale, ripreso con il 50 o il 75, accompagnato da brevi e intense panoramiche, diventava pura enfasi : una riproduzione. » (Cin II : 2770)

628 Selon Rancière, le cinéma documentaire est en mesure de déployer des structures narratives en neutralisant les tendances d'abstraction et de stéréotypisation propre à la méthode fictionnelle : « Le cinéma documentaire, le cinéma voué au réel est, en ce sens, capable d'une invention fictionnelle plus forte que le cinéma « de fiction », aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères. » (2000 : 60)

> La sacralità tecnica, la figliale semplicità che scardinava dalla sua usuale (e convenzionale) semanticità la « materia » delle borgate romane, diventava di colpo retorica e ovvia se applicata alla « materia » di per sè sacra che stavo raccontando.[629]

La démarche profanatrice de son style documentaire doit s'adapter à la « materia » : elle ne pouvait que rabaisser le sacré par une technique physique (anti-conventionnelle) et élever l'infime particulier par une forme sacrale (conventionnelle)[630]. Aucune rédemption de la réalité matérielle ne peut s'accomplir sans une profanation de la sphère divine.

2.2. Aucun documentaire sans Mimesis.

Il nous semble clair, à ce point, que cette pratique d'exposition de la vie en tant que telle, hors d'une norme rationnelle (selon une méthode qu'on a nommée *documentaire*), ne relève pas seulement d'un contexte moderne. Elle s'enracine dans des processus beaucoup plus profonds et anciens, pour ce qui concerne Pasolini en particulier. Certainement il est important de concevoir la recherche artistique pasolinienne par des paradigmes exclusivement contemporains : comme on a essayé de le faire par l'exemple de la performance et la réflexion sur le médium-cinéma. Il est, aussi, certain que la modernité a développé un propre régime artistique, s'opposant à l'ordre traditionnel, nommé par Roncière « régime esthétique de l'art », où le travail pasolinien trouve une remarquable pertinence. Toutefois, l'expérience pasolinienne du réalisme documentaire démarre à partir d'une réflexion foncièrement littéraire, fondé sur une philologie du canon traditionnel, dont Auerbach avec son ouvrage fondamental, *Mimesis*[631], a représenté la référence incontournable[632]. Au-delà de Pasolini, il nous paraît impossible comprendre l'esthétique documentaire (en tant que présentation de la réalité sans présupposition) sans citer le long parcours « réaliste » de l'art occidental qu'Auerbach a su reconstruire[633].

À partir d'une analyse transversale du patrimoine littéraire occidental, Auerbach a

---

629 Cin II : 2770.

630 Selon Agamben : « Il passaggio dal sacro al profano può, infatti, avvenire anche attraverso un uso (o, piuttosto, un ri-uso) del tutto incongruo del sacro. » (2006: 85)

631 Auerbach, 1968.

632 Autour du rôle de Auerbach dans la réflexion pasolinienne on peut faire référence aux études suivantes: De Laude (2009), Bologna (2009) et Gasparotto-Panicali (2009). Mais Didi-Huberman (2012), lui aussi, rapproche Pasolini des catégories de Auerbach.

633 Récemment le travail de Castellana (2013) en proposant une introduction à la théorie littéraire de Auerbach a souligné son actualité par rapport à certaine tendance esthétique réaliste qui est en train de se constituer opposée au courant post-moderne.

retracé l'histoire du réalisme (avec toutes ses différentes nuances) dans notre culture, à travers les différents siècles. Il distinguait une ligne de représentation du réel - en tant que phénomène historique, singulier, matériel - qui s'est développée depuis Homère contre un système poétique des genres et des styles. Selon le philologue allemand, on ne peut pas concevoir le réalisme moderne et moderniste du roman de Flaubert ou de Woolf (qui serait, pour Rancière, le point de départ du « régime esthétique de l'art » et aussi la condition de possibilité du cinéma) en dehors de cette longue tradition dont il a examiné quelques-uns des exemples les plus importants. Si la cible de *Mimesis* est « cette attitude fondamentale » qui pousse vers l'exposition « des individus quelconques de la vie quotidienne, saisis dans la contingence des événements historiques, pour en faire des objets d'une représentation sérieuse, problématique et même tragique »[634], cette œuvre devient un point de repère primordial pour comprendre l'éthique du *quodlibet* documentaire. Voire de tout médium artistique fondé sur l'enregistrement (notamment du cinéma). L'ordre réaliste, visé par Auerbach, est fondé sur le refus d'une signification transcendante et de sa hiérarchie, et déploie, contre toute forme d'abstraction et d'esthétisation, une exploration ouverte de la réalité immanente. Et cette attitude, selon l'analyse de *Mimesis*, ne peut pas être conçue à l'extérieur de la culture chrétienne et, notamment, évangélique :

> Dans le monde chrétien, au contraire, les deux styles sont d'emblée confondus, notamment dans l'Incarnation et la Passion du Christ où *sublimitas* et *humilitas*, portées toutes deux à leur comble, se réalisent toutes deux et s'unissent l'une à l'autre.[635]

Bien évidemment, l'histoire du Christ (contenu) représente ce principe. Toutefois, il est déjà inscrit dans sa même modalité de présentation (style)[636]. C'est :

> Un genre tout nouveau de sublime, qui n'exclut pas mais inclut le quotidien et le bas, de sorte qu'on voyait se réaliser dans son style aussi bien que dans son contenu l'étroite union du plus bas et du plus élevé. [637]

Il ne s'agit pas de l'effacement de l'art (c'est-à-dire, de ce champ d'intensité et de vérité), mais de sa *profanation*. Selon un acte qui produit une indistinction entre les niveaux, les rôles et les

---

634 Auerbach, 1968 : 549-550.

635 Ibidem, 161.

636 « I Vangeli parlano di cose sublimi in uno stile basso. C'è uno « scandalo » nel linguaggio evangelico, ed è – dal punto di vista stilistico – lo scandalo più forte che si possa immaginare ; il riconoscimento della tragicità del quotidiano e il valore conferito alla 'creatura', sempre importante anche se appartenente a un livello infimo della realtà, producono una rottura, un punto di non ritorno, e offrono, nella tradizione letteraria occidentale, l'autorizzaione ad altri scandali. » (De Laude, 2009 : 470.)

637 Ibidem, 163.

valeurs présupposées[638].

Le réalisme chrétien sera, en suite, renouvelé et expérimenté par l'expérience franciscaine qui poussera ce paradigme vers sa configuration plus radicale et critique[639].

> Au début du XIIIe siècle paraît en Italie un homme dans lequel le mélange de *sublimitas* et *humilitas* dont nous parlons ici, d'immersion extatique en dieu et de quotidienneté humble et concrète s'incarne de façon exemplaire, en une synthèse d'où l'action et l'expression, le contenu et la forme deviennent indissociables : François d'Assise.[640]

Avec François d'Assise, on achève (en théorie et en pratique) cette coïncidence entre vie et forme (une forme-de-vie) qui n'est pas seulement à la base de propositions politiques contemporaines, mais aussi (selon l'analyse qu'on en a faite) d'une conception du travail artistique qui se fonde sur des dispositifs performatifs et documentaires[641]. Auerbach décrivait de cette manière l'œuvre de Saint François :

> Une exhortation à ne pas déserter le monde mais à se mêler à ses souffrances et à endurer le mal avec une dévotion passionnée ; il ne faut même rien souhaiter d'autre : et *ita velis et non aliud*.[642]

L'éthique franciscaine, par l'affirmativité vitale de son *ita velis et non aliud*, semble se fonder sur une acceptation courageuse de l'immanence terrestre, de l'être-ainsi du monde. Cette vision du réel acquiert la définition synthétique de « réalisme créatural ». Il faudra attendre le pensée de Montaigne, selon Auerbach, pour envisager cette éthique complètement dégagée de toute référence à la divinité, en tant que simple « condition humaine » à accepter et explorer[643]:

> C'est la condition humaine, avec tous ses fardeaux, ses problèmes, ses abîmes, son insécurité existentielle, les contingences créaturelles que lui sont imposées. La vie animale et la mort qu'elle, implique se révèlent dans leur réalité tangible qui jette l'effroi dans la conscience. Un réalisme

---

638 C'est le passage d'une condition religieuse (« Si può definire religione ciò che sottrae cose, luoghi, animali o persone all'uso comune e le trasferisce in una sfera separata. ») à une dimension profane : « Pura, profana, libera dai nomi sacri, è la cosa restituita all'uso comune degli uomini. » (Agamben, 2005 : 83-4)

639 Agamben (2013), par son interprétation, a réussi à rendre à l'expérience des franciscaines sa puissance révolutionnaire sur un niveau politique, éthique et épistémologique.

640 Auerbach, 1968 : 172.

641 En citant Zabagli, Bologna (2009 : 448) envisage une ligne franciscaine (« una *creaturalità* francescana ») du cinéma italien qu'irait de *Francesco, giullare di Dio* de Rosselini jusqu'à l'*Uccellacci uccellini* pasolinien.

642 Ibidem, 177.

643 Dans Montaigne : « La vie terrestre n'est plus la figure de la vie surnaturelle, il ne peut plus se permettre de mépriser et de négliger l'ici-bas en faveur d'un au-delà. […] Vivre sur terre c'est son but et son art. » (Auerbach, 1968 : 311.)

créaturel de ce genre n'aurait sans doute pas été concevable sans la conception chrétienne de l'homme qui prévalait dans les siècles antérieurs et notamment à la fin du moyen âge.[644]

2 .3. L'éthique créaturale (du documentaire).

À ce niveau, il est possible de réintroduire l'expérience pasolinienne, avec son parcours qui mène à une méthode documentaire. Le travail de Pasolini sur la contamination, la critique du système artistique et la proximité à la vie, bien qu'absolument spontané et singulier, a trouvé dans la théorie d'Auerbach des références très importantes. Il est clair que sa poétique du documentaire s'inscrit dans cette réflexion : par ce paradigme il articulait son plaidoyer pour le néoréalisme (caractérisé par « un gusto della realtà, paratattico, operante documentaristicamente al livello della realtà rappresentata ») par rapport à la tradition précédente (caractérisée par un « classicismo decadentistico, ipotattico, ordinante dall'alto e implicante una netta « distinzione stilistica » verso uno stile *sublimis »)*[645]. De toute façon, c'est surtout par la catégorie de « réalisme créatural » (c'est à dire du réalisme « chrétien ») que la recherche de *Mimesis* peut être repérée dans l'éthique et l'esthétique de Pasolini[646]. Castellana résume selon deux lignes principales cette vision du réel (qui entraîne des stratégies représentatives spécifiques). En premier lieu :

> Da un lato c'è l'idea che l'uomo non sia legittimato a considerarsi superiore alle altre creature e che egli compartecipi di un livello ontologico perefettamente identico a quello animale (in questo senso si può parlare, ad esempio di creaturalismo per la tradizione francescana […]) : l'accento cade sulla vicinanza tra uomo e uomo, e tra l'uomo e il resto del creato,e su un'idea, diremmo in termini moderni, di fratellanza universale.[647]

Ensuite, étroitement lié au raisonnement précédent :

> Da un diverso punto di vista, però, affermare la natura creaturale dell'uomo può significare anche ribadire la distanza radicale di quest'ultimo rispetto a Dio e al Significato, e il senso di smarrimento e impotenza che ne deriva.[648]

Concevoir l'être humain en tant que créature implique en premier lieu une parité entre tous les hommes, mais aussi avec tous les autres êtres vivants, voire tous les éléments qui participent

644 Ibidem.
645 SLA, 702-703.
646 Cf. Castellana, 2013.
647 Ibidem: 158.
648 Ibidem.

du même univers, c'est-à-dire qui partagent la création. Dans cette perspective, clairement environnementale, de la vie (qui dépasse l'horizon hiérarchique de l'anthropocentrisme logocentrique), un régime de fraternité horizontal – deleuzien aussi bien que franciscain – s'ouvre. L'homme (et sa volonté) ne garde plus par son esprit une place supérieure, privilégiée. Par rapport aux autres hommes aussi bien que par rapport aux autres espèces vivantes. Ce décalage s'inscrit dans la condition, propre à la conception créaturale, d'une différence indépassable entre la créature et le créateur, entre soi et l'origine[649]. On participe du divin (en ayant été créé), mais il n'est pas possible d'y accéder d'une façon « pure », détachée de l'humain et de sa matérialité. Par conséquent, notre âme ne peut pas le connaître et s'installer dans sa vérité et ses fins : il doit demeurer dans sa finitude, particularité et matérialité[650].

Pasolini avait plusieurs fois fait référence à cette catégorie de « realismo creaturale » dans ses interventions critiques (en particuliers par rapport à Fellini, Gadda e Volponi). Par ce terme il concevait un réel « a-ideologico » ou « pre-ideologico », considéré surtout selon son principe « fisiologico », « corporeo » et « esistenziale »[651]. Dans un tel horizon, il pouvait envisager une réalité vivante, essentiellement matérielle, humble et émotionnelle, qui était finalement libérée de tout devoir, de toute connaissance et de tout jugement. Dans un tel horizon, il pouvait rendre la parole (et l'image) à toute forme-de-vie qui participe, avec la même dignité, à ce réel.

> Riconoscere il « tragico della realtà quotidiana » come « tragedia del singolo » in una partecipazione, il tragico senza riscatto, senza redenzione della vita (lemma supremamente pasoliniano), e attraverso una « mesolanza degli stili » capace di restituire parola a chi ne é privo (ai « ragazzi », agli animali, perfino alle « cose »), di rappresentare la *violenza* e la *tenerezza*, la *pietà* e la *pena* del vivere …[652]

Cette dimension créaturale révèle le continuum du vivant qui résiste à toute forme de classification et de séparation. Elle implique, à la fois, la fracturation dans la multitude des

649 Selon Castellana : « Il concetto di creaturalità comprende l'elemento della finitezza, della limitatezza, della mortalità e della dipendenza dalle leggi del mondo naturale cui l'uomo è soggetto a differenza della divinità (che è infinita, immortable e illimitata). » (2013 : 158)

650 Si la théologie franciscaine est un point de repère primordial pour cette conception, il est aussi nécessaire rappeler (car elle a eu une influence significative sur Auerbach) le domaine de la théologie libérale, comme l'ont fait Castellana (2013) et surtout Mancini (2007). La ligne protestante qui rassemble Barth, Bultmann et Bonhoeffer (1970) a essaie de construire une pensée du christianisme dans une dimension totalement terrestre et immanente, en abordant une position de nihilisme mais, au même temps, d'engagement (notamment Bonhoeffer). Il s'agit d'un état, de pessimisme engagé, qui se rapproche beaucoup à la position de Pasolini.

651 Ibidem, 167.

652 Bologna, 2009 : 457.

existences singulières et leur partage d'une même condition[653]. Partage de la matière, partage de la souffrance, partage du temps... Bref, implication - commune et impersonnelle - dans la vie.

> La vita e il suo dolore ; creature, non cose, e neppure uomini : ma piuttosto un misto di esseri umani e di bestie innocenti e straziate, animaletti abbandonati sulla terra, sono i suoi « ragazzini » che corrono nel gioco breve e feroce dell'esistenza, « come uno sciame di vespe, con addosso i loro stracci di accattoni » e che « continuano a stridere » come fanno le rondini, « creature secche come gattini », che paiono « cuccioletti ».[654]

Les références du passage cité indiquent le roman, analysé dans le premier chapitre, *Ragazzi di vita*. Cette présence d'une éthique (et, conséquemment, d'une esthétique) créaturale est transversale dans la sensibilité et dans la production pasoliniennes. Elle relève d'une adhérence, sans compromis, à la vie telle-qu'elle-est où toute présence (même la moindre) a droit à une exposition. Et, surtout, toute présence a droit à être exposée sans aucune manipulation, selon sa pure *haecceitas*.

2.4. Sans oublier Longhi

Si Auerbach et sa théorie littéraire sont des références primordiales pour comprendre la dimension chrétienne et créaturale de l'éthique documentaire chez Pasolini, il ne faut absolument pas négliger le rôle joué par Roberto Longhi et son histoire de l'art[655]. Pasolini, en effet, avait été son élève à l'université de Bologne et rappelait constamment la configuration picturale (héritée de son maître) de son regard. Il s'agit d'un caractère déjà assez présent dans son œuvre littéraire qui devient encore plus évident à l'intérieur de son cinéma. Il ne s'est jamais lassé d'expliquer que son regard sur le monde, bien qu'appareillé par la caméra, était moins guidé par l'histoire du cinéma que par l'histoire de l'art. De la peinture, en premier lieu. Avec un intérêt privilégié pour la période entre la deuxième moitié du moyen âge et Caravaggio (c'est-à-dire le domaine d'étude de Longhi).

Par son style critique vif et inimitable, Longhi avait consacré des études - devenues très célèbres - à plusieurs peintres italiens, qui avaient travaillé (surtout) entre le 1200 et le 1600. Une de ses lignes d'analyse concernait spécifiquement le développement de formes de

653 Il s'agit, sans doute, de l'oxymoron du partage du rien-en-commun (Esposito, 2004).
654 Ibidem, 459.
655 Voir Bologna, 2009 : 447-448.

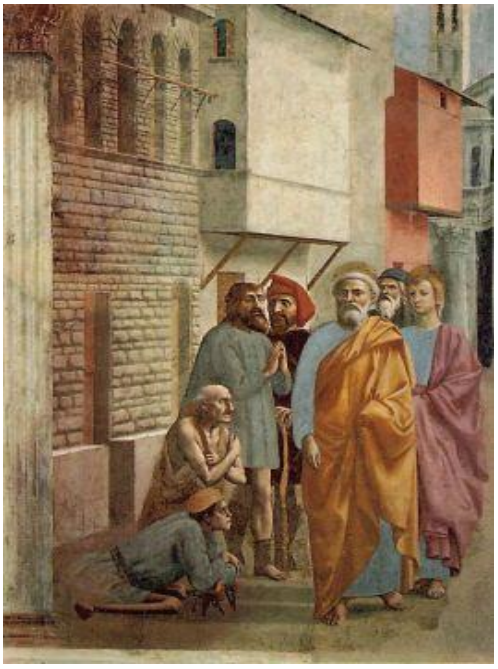
représentation de plus en plus vivantes, physiques et existentielles, à partir du paradigme abstrait et figé de l'iconographie sacrée médiévale. Il a surtout mis en évidence le surgissement du réel et de l'actuel dans un espace de visibilité (esthétique) extrêmement enfermé dans un répertoire fixe de figures et de styles (de la tradition chrétienne aussi bien que classique). À partir de Giotto et Masaccio, Longhi nous décrit le développement d'une nouvelle sensibilité esthétique capable d'inclure dans l'univers statique et anodin des scènes traditionnelles et des personnages glorieux, les traces d'un monde présent, selon sa force corporelle, expressive et terrestre. Le travail de Masaccio, par exemple, se caractérise à ses yeux par un « rilievo vitale, quasi una rivelazione del segreto dell'esistenza terrena »[656]. C'est une œuvre qui n'est pas concernée par le style et le finesse, mais plutôt par l'immédiateté active et existentielle :

> A Masaccio non si chiedeva una regola per ben comporre o ben colorire, ma quasi di voler isvelare il segreto dell'esistenza corporea in una fisica nobilitata dell'azione.[657]

Il inscrit la narration sacrée à l'intérieur de la réalité (presque scandaleuse) de son époque saisie dans sa dimension plus humble et quotidienne, selon une éthique qui conviendrait complètement au réalisme créatural qu'on vient de définir[658].

> Nell'espressione di questo suo nuovo e attivistico « umanismo » Masaccio […] intese presto che gli apostoli potevano ormai comparire per le vie di Firenze e del contado come nel *San Pietro che risana con l'ombra* o nella *Distribuzione dei beni* [Im. 11 et 12] dove la contadina severa e il mendicante grave, a guisa di un filosofo di campagna, non la cedono in autorità ai protagonisti sacri.[659]

656 Longhi, 1997 : 332.
657 Ibidem, 358.
658 C'est une logique de profanation où le vide d'un fond – avec sa foule anonyme : « la folla della minuta borghesia fiorentina » - peut être mis en évidence : il s'agit d'images qui n'ont aucune signification particulière d'un point de vue diégétique, qui « nulla ci narrano altro che di umor grave nel tardo pomeriggio, vuoto di eventi .» Longhi à ce propos remarque : « Qui non c'è una favola bella e vana, ma la vita comune d'ogni giorno, poveri riflessi umani ignari di accumularsi attorno a quelle grandi azioni di forza apostolica. » (Ibidem, 282-283)
659 Ibidem, 331.



Im. 11/ 12.

Longhi cherche le moment de rédemption où l'image est engagée dans un geste (actuel et actif) et où le geste se rend visible et connaissable par une image. Il est capable, par sa critique, d'entendre la silencieuse invocation que l'histoire de l'art nous adresse à travers les siècles, en demandant de rendre ses œuvres à la vie.

> È come se tutta la storia dell'arte si levasse in una muta invocazione verso la liberazione dell'immagine nel gesto[660].

Selon cette même perspective, le critique contemple le travail de Caravaggio, dont il nous donne un magnifique portrait en tant que artiste « umano, più che umanistico ; in una parola « popolare »[661] au parti pris de l'« umanità dimessa e diseredata »[662]. Sa peinture devient, ainsi, une résistance à la production iconographique d'une « civiltà artificiosa e decadente, o bigotta », hanté par le mythe de la noblesse. Les œuvres de Caravaggio représentent la révolte du réel contre ce moralisme esthétique que n'admettait que la « nobiltà di soggetti, nobiltà di azioni sacre e profane » (à représenter (« devotamente » et « nobilmente »)[663].

> Così l'atteggiamento decisamente « antimitico » del Caravaggio lo conduce alla resa in pittura di brani della vita comune intorno a lui ; alla invenzione di nuovi soggetti, per dir così, « senza soggetto », almeno nel senso di storica reperibilità ; e l'invenzione avviene per contatto immediato

660 Agamben, 1996 : 50.
661 Longhi, 1997 : 893.
662 Ibidem, 889. Par le réalisme créatural, on aurait déjà un déplacement attentionnel vers la masse (en tant que peuple ou bien multitude), qui précède l'avènement du cinéma qui serait, pour Benjamin, le phénomène – médial/technique – d'importance capitale : « L'alignement de la réalité sur les masses et des masses sur la réalité est un processus d'immense portée, tant pour la pensée que pour la réceptivité. » (2000 III : 76)
663 Ibidem, 879.

con il vero ; non per erudita ricapitolazione.[664]

Son refus de l'érudition et des règles du système artistique correspond à une biographie plutôt troublée et provocatrice. De cette perspective, la comparaison avec le profil pasolinien ne serait, donc, pas trop difficile à tirer : les deux sont proches, en particulier, par leur fidélité (visionnaire) au peuple tel-qu'il-est et à la nature, hors de toute hiérarchie.

> Il dirompersi delle tenebre rivelava l'accaduto e nient'altro che l'accaduto ; donde la sua miserabile naturalezza e la sue inevitabile varietà, la sua incapacità di « scelta ». Uomini, oggetti, paesi, ogni cosa sulo stesso piano di costume, non in una scala gerarchica di degnità.[665]

Note conclusive : sacré évangile du bios.

Si le paradigme chrétien (selon son acception créaturale) est véritablement important pour comprendre l'éthique pasolinienne, avec sa tendance documentaire, il n'est pas possible d'oublier ses propres mots à propos de ce qui en serait, à son avis, « le moment le plus sublime ». D'une voix tremblante pour l'émotion, il visite le lieu de l'Ascension :

> Vicino ai luoghi del primo atto, la nascita, della vita di Cristo, ecco il luogo dell'atto supremo : questa stupenda chiesetta romanica ricorda l'Ascensione, che è il momento più sublime di tutta la storia evangelica : il momento in cui Cristo ci lascia soli a cercarlo.[666]

Cet épisode n'est pas vécu, par Pasolini, par une perspective d'évasion céleste, mais du point de vue d'une permanence terrestre. Il s'agit du moment où nous demeurons seuls (sans Dieu), où on nous confie une tâche : le chercher. Lorsque notre condition devient une quête (empirique et spirituelle), l'Ascension ne marque plus un acte d'abandon ou de transcendance, mais de propagation. L'absence, donc, devient actualité puissante. Parce que si le divin ne s'installe plus quelque part (selon une séparation sacrée), il s'étale partout par une démarche profanatrice de contamination. D'une certaine façon, le manque de Dieu (sa mort, selon une expression trop célèbre) n'implique pas sa disparition, mais sa libération – au sens précis où un gaz est « libéré » du container où il était artificiellement enfermé[667]. Par conséquent, selon

---

664 Ibidem, 880.
665 Ibidem, 799.
666 Cin I : 670.
667 Chez Pasolini, on aperçoit un cadre théologique (immanent et engagé) qui rassemble à la perspective de Bonhoeffer, où Jésus sort de son identité ecclésiastique pour se révéler dans l'actualité réelle : « Mais à l'usine, Jésus peut être présent en tant que socialiste, dans le travail politique en tant que idéaliste, dans l'existence prolétarienne en tant qu'homme bon. Dans les rangs des prolétaires, il combat l'ennemi, à savoir

la théologie linguistique à peine ébauchée par Pasolini, tout le réel deviendrait une participation communicative et ouverte au principe divin. Ce dernier ne pourrait plus être identifié et figé. Par cette divinité transversale et immanente, à l'identité inconnue, il arrive à charger d'un potentiel messianique (cher à Walter Benjamin) tout élément du réel. Il s'agit, on l'affirme dans tout son paradoxe apparent, d'un christianisme spinoziste, ou bien védique – selon les mots pasoliniens :

> L'esistenza di B. (di carattere vedico-spinoziano) fa dell'affermazione "la realtà è un linguaggio" un'affermazione non più apodittica e immotivata, ma in qualche modo sensata e funzionale: "la realtà è il linguaggio di B"[668].

Par cette perspective, Pasolini cherche à déjouer la maîtrise rationnelle du sujet individuel dans l'horizon d'une continuité physique et créaturelle du réel, plus vaste que toute raison singulière. Par rapport à cet organisme, chaque présence n'est jamais transcendante, mais liée et impliquée dans le corps unitaire de l'Être. L'individu est un nœud au milieu d'un réseau qui le transcende. Comme nous l'explique Bonhoeffer, la condition de la créature est l'être à la moitié d'un chemin, l'être engagé dans l'action ou bien dans un processus. La présence créaturelle ne peut occuper ni le commencement (la création absolue), ni la fin (l'eschatologie) qui doivent être rendus au mystère de la liberté divine. Le sujet, par sa conscience, ne peut ni précéder, ni dépasser (comme on le souhaiterait par l'abstraction) son actualité, vivante et impliquée.

> L'homme ne vit plus dans le commencement ; il a perdu celui-ci, et se trouve maintenant à mi-chemin, c'est-à-dire qu'il vient du commencement et qu'il doit s'acheminer vers la fin. Il sait sa vie déterminée par ces deux éléments dont il ne sait que ceci : il ne les connaît pas.[669]

Le sujet, en tant que tel, ne peut pas revendiquer la position du créateur qu'en se retranchant derrière sa propre intériorité (*cor curvum in se*), en oubliant son état de créature. Lorsqu'il est confronté à l'extérieur de sa vie, en se reconnaissant part d'une totalité qui est création (divine), il pourrait accueillir son état créatural. C'est-à-dire partager, sans jugement, la vie et le monde, qui autrement lui deviendraient étrangers.

Par une pratique documentaire (qui renonce à toute prétention créatrice et téléologique) l'homme ré-acquiert « son caractère de créature, qui s'est altéré lorsqu'il a voulu être *sicut*

---

le capitalisme. » (1970 : 134)

668 EE : 280.

669 Bonhoeffer, 1970 : 122.

deus »[670]. Par cette position, les autres éléments vivants aussi sortent de leur mutisme inconnaissable et leur singularité, en tant que forme créaturale, s'ouvre au partage par la révélation[671]. Le monde créatural ré-gagne une voix, sa voix. Dans le paradigme christologique (un logos existentiel et corporel, inclassable), il y aurait inscrit l'enseignement d'une éthique documentaire qui repose, tout d'abord, sur la renonciation à toute prétention logocentrique du sujet (par rapport à la vie).

> Si le contre-logos apparaît dans l'histoire non plus comme Idée, mais comme la Parole faite chair, il n'est plus possible de l'intégrer au logos humain. […] Christ est le contre-logos. La classification n'est plus possible, puisque l'existence de ce Logos signifie la fin du logos humain.[672]

Dans la figure du Christ, que Pasolini avait choisie exprès pour le scandaliser (critiquement) toute idéologie, est posé le choix - fondamental et tragique - entre interpréter et juger la vie (représentation transcendante) ou la vivre (adhésion immanente).

> Puisque le Logos humain ne veut pas mourir, le Logos qui serait sa mort, doit mourir pour que le premier continue de vivre avec sa question, restée sans réponse de l'existence et de la transcendance.[673]

Si notre époque (sa « pensabileté ») s'inscrit dans le défi historique du *bios*[674], qui ferait de la vie le principe fondamental de notre épistemé, le documentaire en tant que forme vivante représente une tentative de répondre (en esthétique) à ce défi. Pourtant cette méthode documentaire, par laquelle Pasolini a su se rendre contemporain d'une manière formidable, garde des racines très profondes, et très anciennes (inactuelles...), qui remontent à l'expérience (éthique et esthétique) du christianisme, selon sa déclinaison plus immanente et archaïque : créaturale. L'Évangile de Pasolini n'est donc le livre de Dieu qu'en étant en premier lieu le film (documentaire) de la Vie.

---

670 « Le monde créatural tout entier est maintenant couvert, à savoir muet et mystérieux, opaque et énigmatique. Le monde de l'homme *sicut deu*s a honte autant que lui, il se dissimule à son regard. » (Ibidem : 128.)

671 C'est le principe pasolinien de la « Realtà come autorivelazione . » (EE : 284)

672 Bonhoeffer, 1970: 131.

673 Ibidem, 133.

674 Cf. Esposito, 2004.

Conclusion.

Documentaire italien contemporain.

Le quattro volte (2010) et quelques autres pistes...

Nous ne pouvons vivre que dans l'entrouvert,
Exactement sur la ligne hermétique de partage
De l'ombre et de la lumière.

1. Une tradition (ou bien un héritage).

Quand on travaille l'éthique documentaire de l'œuvre de Pasolini, on construit un discours qui dépasse son cas particulier, isolé. On a eu, d'abord, besoin de faire référence à ce que précède la biographie artistique pasolinienne, à une tradition (interdisciplinaire) aux racines profondes et variées. Pour ce qui concerne le vingtième siècle, toutefois, le point d'appui indispensable est probablement ce célèbre cinéma d'après-guerre - souvent résumé sous la catégorie de Néoréalisme - qui est plusieurs fois émergé dans notre argumentation. À son époque, cette expérience cinématographique exceptionnelle s'était imposée dans le panorama international en vertu d'un charisme esthétique extrêmement fort et singulier. Et la critique française, à partir d'André Bazin[675] et jusqu'à Gilles Deleuze[676], avait su saisir et mettre en évidence la valeur d'une telle expérience (dont le travail de Rossellini et De Sica représente, peut-être, l'exemple plus connu).

Le phénomène néoréaliste avait signifié (c'est la remarque de Bazin aussi bien que de Deleuze) une alternative perturbatrice au monopole exercé par les studios hollywoodiens. Entre la deuxième moitié des années 40 et le début des années 50, les films italiens avaient lancé un défi incontournable et décisif à ce paradigme cinématographique, voué à la consommation de masse, que les États Unis – en particulier – avaient établi et diffusé par leur industrie culturelle. Cette dimension « réaliste », par laquelle on avait défini le mouvement transalpin, désignait d'abord une proximité (voire, une coïncidence) entre camera et réalité, que le cinéma « romanesque » et « théâtral » semblait avoir perdue dans sa construction narrative, dans ses clichés de genre, dans sa spectacularisation... Ce « réalisme », inspiré par une sensibilité vive et engagée pour l'actualité, avait été déclenché au cœur de la société italienne par la période de la Libération. Son élan avait produit cette pratique « réaliste » du cinéma qui deviendra le paradigme de l'« image-temps » deleuzienne. Il s'agit d'un enregistrement filmique désengagé de la construction significative et hiérarchique d'une trame narrative : plus consacré à *présenter* qu'à représenter. Dans des œuvres comme celles de De Sica ou de Rosselini, il était question d'« exposer » des fragments (sensibles) de vie, des manifestations de présence : c'est un art, affirmait Zavattini, (rappelé par Deleuze) « de la rencontre, rencontres fragmentaires, éphémères, hachées, ratées ». C'est un cinéma de « situations optiques et sonores pures » où le « réel n'était plus représenté ou reproduit, mais 'visé' »[677]. Face au manque d'un centre (diégétique), l'attention pouvait errer et s'intensifier autour des gestes quotidiens et insignifiants, des corps figurants, des vibrations matérielles...

675 Bazin, 2011.
676 Deleuze, IM et IT.
677 Deleuze, IT: 7- 8.

L'expérience, primordiale, du Néoréalisme a hanté l'histoire du cinéma italien (mondial?) avec son style « documentaire », à la fois inimitable et incontournable. Le document cinématographique (et sa déontologie) chez Pasolini trouve sa tradition dans ce cinéma comme « idea dell'impersonale-singolare »[678] que les néoréalistes avaient pratiqué. Pasolini en est une survivance : on peut en reconnaître beaucoup d'autres, d'Antonioni à Olmi (chacun par son altération personnelle). Finalement, ce fantôme du film néoréaliste s'est ainsi configuré – plutôt que selon le poids encombrant d'une tradition – selon la suggestion, ouverte et énigmatique, d'un héritage. Un héritage riche et fécond. Pasolini a donc été héritier de cette idée (politique) du cinéma, mais il est devenu, lui aussi, héritage. Lorsqu'on souhaite comprendre certaines des expériences les plus significatives de la culture italienne contemporaine (cinematographique, d'abord), on ne peut pas s'empêcher de passer par l'œuvre pasolinienne avec son penchant documentaire. Si elle garde un tel rôle, c'est surtout parce qu'elle a su (comme Benedetti ne s'est lassée de souligner) capter et répondre d'une manière bouleversante et téméraire aux majeurs défis - éthiques et politiques - que le monde contemporain et son organisation socioculturelle nous posent.

2. Quelques auteurs en archipel...

En effet, dans le contexte italien des années 2000, on a vu apparaître une série d'expériences cinématographiques très intéressantes, saluées par les festivals les plus important du continent : de Venise à Cannes, de Rome à Berlin. Il s'agit d'œuvres dont la généalogie semble reposer sur une ligne « documentaire » au caractère néoréaliste et pasolinien, plutôt que dans d'autres traditions du cinéma transalpin, telles que la comédie à l'italienne, le western ou le policier *trash* (grande source d'inspiration pour le cinéma de Tarantino, par exemple).

On n'a pas affaire ici à un mouvement organique, car les liens entre ces films et leurs auteurs sont rares et faibles. La texture de leur travail, par contre, garde une similarité frappante, comme s'ils étaient tous (chacun de sa manière) en train de réagir aux mêmes nécessités ambiantes, ou bien à une même tâche historique. On peut, donc, parler d'un archipel de jeunes cinéastes, qui ont récemment animé le circuit des salles d'art et essai en Italie et, parfois, à l'étranger. On pense en particulier au travail de l'écrivain-réalisateur Gianni Celati qui vient de publier un recueil de ses majeurs documentaires : *Cinema all'aperto*

[678] C'est la définition suggeré par De Gaetano, 2006, en citant la ligne Berson-Simondon-Deleuze.

(2011), avec les trois films *Strada Provinciale delle Anime* (1991), *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999) et *Case sparse* (2003). Sur un registre purement documentaire, il faut aussi citer le travail de Gianfranco Rosi, en particulier sa paire de longs-métrages « jumeaux » *Below the sea level* (2008) et *Sacro GRA* (2013). Il y a, ensuite, certaines œuvres dont le caractère semi-fictionnel n'empêche pas l'adoption d'un style très « documentaire », telles que celles de Giorgio Diritti (*Le vent fait son tour*, 2005, et *L'homme qui viendra,* 2009) et Michelangelo Frammartino (*Il dono*, 2003, et *Le quattro volte*, 2010). Sans oublier le remarquable *César doit mourir* (2012) des frères Paolo et Vittorio Taviani.

Au-delà des parcours particuliers, on peut percevoir dans tous ces films une approche commune de la création cinématographique, une méthode partagée (plutôt que le rassemblement sous la bannière d'un manifeste intellectuel). Il s'agit d'une méthode minimale réduite à l'essentiel, où la construction d'une narration laisse souvent la place à l'exposition d'une situation (physique aussi bien que sociale). La médiation représentative est réduite par le recours à des acteurs non- professionnels, à un scénario fictionnel squelettique ou précaire, à un décor donné et non-reconstruit. Le filtre technique (le son, la lumière, le mouvement de la caméra...) est très contenu et transparent, dépourvu d'effets spéciaux. Ce cinéma cible l'enregistrement de ce qu'il y a, tel qu'il est (sans aucun effort de manipulation sophisticatrice). Ces œuvres relèvent donc d'un régime de présentation de ce qui n'a pas visibilité, plutôt que d'un ordre mimétique reposant sur la mise en scène[679]. Elles sont, souvent, le résultat d'une exploration, empirique et itinérante, menée par le réalisateur dans une localité (socio-naturelle) qui l'entoure, à la recherche de sa manifestation quotidienne, concrète et aléatoire. Par conséquent, le film, selon cette dimension relationnelle et événementielle, surgit d'une implication directe et pratique de l'auteur : il émane d'une expérience de vie.

3. ...vers un cinéma documentaire.

La proposition esthétique de ces réalisateurs représente une alternative existentielle à l'industrie cinématographique et à son spectacle économico-médiatique. L'extériorité envers ce système est souvent, pour eux, une condition de départ forcée, avant d'être un choix. Commencer avec un documentaire devient une nécessité dès lors que ces jeunes cinéastes n'ont pas moyen d'accéder à la machine et aux capitaux de la production filmique de masse. Toutefois, cette condition subie de marginalité peut être revendiquée par une conscience

[679] La référence pointe bien sûr vers le travail de Rancière (2000).

critique, en devenant une stratégie éthique. Une éthique qui sera, d'abord, centrée sur un principe d'autonomie singulière opposée à un certain contrôle homologateur exercée sur le travail (artistique) et – aussi et surtout – sur la perception.

De nombreuses voix[680] ont rappelé que la vie politique est, en premier lieu, affaire de conditions esthétiques, c'est-à-dire d'un certain régime de visibilité et donc de connaissabilité. La qualité de notre vie politique se mesurerait sur l'état de perceptibilité du monde, déterminé par nos formes de communication. De ce point de vue, dans notre démocratie de l'écran sans censure, nous vivons des conditions d'exposition médiale assez problématiques. Nous connaissons le risque quotidien d'une société aux horizons de perception exigus (et monopolisés) et, conséquemment, d'une communauté à la puissance de pensée et d'affectivité restreinte et contrôlable.

Nous vivons dans une société où les moyens qui façonnent l'apparence du monde, les media dominants, sont gérés – en tant média de masse, *broadcast media* – par l'industrie culturelle. Notre sphère attentionnelle est gouvernée par une production à grande échelle, qui construit et uniformise les conditions de notre expérience du réel. Dans ce régime médial, Georg Frank[681] l'a bien remarqué, la domination autoritaire est fondé sur une sélection disciplinaire de la perception (ce qu'on voit, goûte, écoute...). Il s'agit bien d'« envoûtements médiatiques »[682], où certaines images, sons, idées imposent leur monopole sur notre univers perceptif (selon les priorités politico-économiques de ceux qui possèdent les moyens de production culturels).

Cette situation implique, d'abord, la réduction de la multiplicité médiale (la présence sensible et intelligible du réel, pluriel et variable) à un canon unique : une identité à reproduire. Cette unité est créée par la simplification et l'homologation de la sensibilité générale, possibles seulement par la concentration et la programmation des systèmes médiaux. Par la réduction et la construction planifiée du sensible, l'attention est stratégiquement unifiée et dirigée (c'est le langage-propagande). En même temps, par la transformation de la médialité en spectacle, l'attention tourne à vide : quand le langage (les images, les sons, les mots...) est réduit à du pur divertissement, il devient un lieu neutre et aseptisé, sans expérience. Dans l'économie des mass médias, une solidarité évidente (de neutralisation de l'expérience) lie l'hégémonie d'une seule configuration médiale (le produit artificiel et sériel des envoûtements) et la passivité vide du spectacle. La gouvernamentalité (néolibérale, d'abord) se base à la fois sur un discours de vérité « objective » (une idéologie, à mobiliser selon les besoins) et sur une ample zone d'inertie. Il faut savoir subjectiver

680 En particuliers, celles de Rancière, Agamben et Didi-Huberman.
681 Cf. Frank, 2013.
682 Cf. Citton, Quessada et Neyrat, 2013.

(stratégiquement) les individus, mais aussi, dans d'autres situations, désactiver (stratégiquement) leur subjectivité, lorsqu'elle deviendrait potentiellement critique.

L'adoption d'une éthique « documentaire » répond à cette condition par une opération de restitution, qui travaille par *soustraction* (à la maîtrise, verticale et artificielle). C'est une opération (désœuvrée) qui laisse-être, ou bien laisse-paraître... En premier lieu, une telle méthode rend au médium sa puissance sans l'instrumentaliser par des intentions prédéfinies. Elle laisse, notamment, la camera enregistrer les images du réel telles qu'elles sont et le micro enregistrer les sons tels qu'ils sont. Le cinéaste n'imagine rien (fiction), il saisit ce qu'il y a (document). Il opère, ainsi, une restitution au monde de sa présence sensible et phénoménique qui se donne d'une façon aléatoire, fragmentaire et éphémère sans encadrement significatif a priori. Faute d'une construction fictionnelle, la vie s'expose dans sa totalité multiple et non hiérarchique où tout acte, tout objet, toute sensation (aussi humble, minime et singulière soit-elle) garde un droit de perception et conséquemment de pensée.

La sphère attentionnelle peut ainsi être traversée par toutes ces formes-de-vie qui habitent notre univers sans pouvoir accéder à une visibilité, à une pensabilité. On rend à la matière une exposition libre et immédiate qui n'est pas soumise à l'abstraction unique d'un sens pré-conçu, et à la nature une manifestation dégagée d'intentionnalité anthropocentrique. Dans ces conditions perceptives, le spectateur aussi reçoit sa restitution, sous la forme d'un engagement actif dans le tissu sensoriel de l'œuvre, rachetée à la logique d'une consommation narrative. En refusant toute appropriation, l'œuvre demande au public une réaction attentive et ouverte. Il s'agirait, par conséquent, d'une libération du logos (médiation) et de l'aisthesis (le donné sensoriel), qui sont rendus à leur propre puissance empirique et créatrice par le questionnement d'un réel jamais figé et maîtrisé (immédiate). Une connaissance sans aucune mission supérieure (la vérité, l'idéologie), qui peut se distraire dans la contemplation (événementielle et matérielle) du monde.

Le réalisateur, lui aussi, jouirait enfin d'une restitution - de son statut de découvreur - grâce à cette démarche de rigoureuse diminution. Son travail serait une expérimentation libre, une rencontre imprévisible avec le réel : une expérience dégagée des grilles pseudo-critiques du style, du message, de l'histoire. Une expérience non plus ventriloquée par les clichés et les objectifs financiers de l'*entertainment*. Une expérience, tout court : c'est-à-dire une restitution de la vie à sa puissance.

4. Le quattro volte *: un exemple.*

On illustrera ce dispositif par le deuxième et, pour l'instant, dernier film réalisé par le jeune cinéaste Michelangelo Frammartino, qui a été accueilli très chaleureusement par la France lors de sa sortie (2010) : il a reçu le Grand Prix du Festival du cinéma italien d'Annecy 2010 et a été montré dans la quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes 2010.

Comme tout véritable cinéma documentaire, cette œuvre naît d'une expérience (personnelle, imprévue et excentrique). Dépourvu des moyens nécessaires à produire un film urbain, Frammartino avait dû se déplacer loin de sa métropole d'origine, Milan, pour pouvoir achever son premier long-métrage, *Il dono* (2003), qui avait coûté seulement 6000 euro. Il s'était installé dans une des zones les plus périphériques du pays, dans les confins ruraux d'une région marginale du système économico-culturel national comme la Calabre. Par un effort de contre-migration, le film est réalisé à Caulonia, un village montagnard, très archaïque et très pauvre, d'où venait la famille Frammartino. Dans ce geste (archéologique), *Il dono* devient une rencontre frappante avec un environnement délicat et inconnu qui suggère une esthétique aux traits extrêmement documentaires. C'est le début d'une exploration et d'une réflexion qui amèneront ce cinéaste à réaliser *Le quattro volte*. Le hasard d'un ami qui lui montre un chantier de préparation de charbon de bois (« Là j'ai eu une sorte d'illumination ») déclenche le projet de son film suivant.

Il était, à cette époque, en train de réfléchir sur le devenir relationnel qui traverse le monde naturel en créant un continuum indistinct entre toutes les présences environnementales : humaines, animales, végétales, minérales... En faisant référence à Pythagore, Frammartino visait à saisir dans l'homme ce qui n'est pas homme et dans ce qui est nature l'élément humain, en déjouant toute division :

> Nous avons en nous quatre vies qui s'emboîtent les unes dans les autres. L'homme est un minéral, car son squelette est constitué de sels, un végétal, car son sang est comme la sève des plantes, un animal, car il est mobile et possède une connaissance du monde extérieur. Il est humain, car il a volonté et raison.

Il s'agit de la théorie, à la fois philosophique et spirituelle, qui donne son titre, *Le quattro volte*, à ce film conçu selon « l'idée du voyage de l'âme humaine, de son devenir minéral. » Une idée qui met forcement en discussion la configuration de notre univers construit sur un paradigme de souveraineté anthropocentrique et logocentrique. Chez Frammartino cette réflexion innerve une pratique médiale, elle inspire une méthode artistique. Il s'agit, en effet, d'expérimenter un cinéma environnemental, au-delà des normes d'une « tradition picturale qui vient de la perspective, et qui a mis l'homme au centre de tout. » Son

travail vise à prendre en charge « la responsabilité de remettre en cause cette centralité. »[683]

Seul un quatrième du film est consacré à une figure humaine, celle très humble et fragile d'un vieux berger, sans nom. Les autres trois épisodes relèvent du monde animal (la naissance d'un chevreau), végétal (un grand pin coupé pour une fête villageoise) et minéral (le bois transformé en charbon par une ancienne tradition artisanale). Il n'y a pas de véritable histoire, car les sections sont juxtaposées selon une correspondance non-romanesque. Il manque donc une construction narrative, bien que le film dégage un certain charme lyrique (qui assure une harmonie cohérente). Il s'agit d'une œuvre d'images et de bruits (des « situations optique et sonores ») à agencement diégétique très faible, qui demeure dans la perception (indéfinie) plutôt que dans la signification. Le tournage centré sur des animaux, des plantes et du minéral impose au film une impossibilité de structure fictionnelle et d'échafaudage téléologique : il s'agit de présences saisies selon leur être-ainsi par la caméra (« J'utilise des éléments incontrôlables qui mettent en crise la mise en scène. »). Et cette allure flotte à travers tout le film et contamine la présence humaine, libérée de toutes ses prétentions par un état de désœuvrement naturel.

La camera essaye de construire cette dimension sur le plan visuel en travaillant le cadrage et le mouvement. Frammartino utilise des plans fixes ou bien au mouvement très lent et évident, qui se répètent, identiques, au cours du film (Im. 1-4). Il y a un travail d'insistance et de patience, de monotonie et de retour (circulaire) qui inscrit le sens du film dans l'animation autonome intérieure au plan, plutôt que dans la création (artificielle) d'un rythme spectaculaire par une mobilité frénétique de la caméra ou par un montage rapide.

[683] Frammartino, 2010

Im. 1-4.

La camera de Frammartino nous demande patience et attention, selon un paradigme de persistance douce opposée aux images ultra-rapides de l'*entertainement*. *Le quattro volte* déploie fréquemment des cadrages amples de paysages, construits sur la largeur de la perspective et sur la distance, qui déjouent tout protagonisme narratif. C'est l'ensemble, d'abord, qui est mis en relief par ce recul : l'environnement, au-delà et en-deçà des présences individuelles qui se perdent dans l'espace vaste du plan. Les figures humaines sont rapetissées et privées de leur statut de premier plan : elles n'« occupent » plus l'image, mais la partagent avec toute autre présence sans aucune priorité (Im. 5).

Im. 5

Le cinéma de Frammartino opère une réduction de l'homme (avec toutes ses ambitions, ses missions et ses héroïsmes) qui ramène notre prétendue supériorité à une intériorité

terrestre (communautaire et immanente). Par le regard impersonnel et impitoyable de son cinéma[684], l'homme est saisi dans sa quotidienneté simple et profane : avec une légèreté impassible, Frammartino filme les actes de survivance d'un homme inconnu, du repas à la marche en passant par la défécation. L'espèce humaine réduite à ces fondamentaux ne se distingue plus de tout autre élément vivant. Le regard de Frammartino, parfois si froid et détaché envers les hommes, semble regagner un engagement plus intime et lyrique avec les autres êtres : la camera se rapproche des animaux et des plantes, en saisissant leur vibrations vitales. Elle insuffle de l'expressivité, une animation spirituelle, aux éléments naturels, selon un véritable geste de chamane. C'est la démarche, par exemple, des gros plans que la caméra consacre aux museaux des chèvres qui, par un traitement représentatif « humain », acquièrent l'épaisseur émotionnelle d'un visage (Im. 6 et 7).

Im. 6 / 7

Au niveau sonore, Frammartino choisit d'effacer la parole humaine : l'échange verbal est réduit au minimum (peu de parole et aucune musique) et son amplification est presque inexistante. L'enregistrement de loin rend les sons flous, dans une espèce de bourdonnement indistinct : à une vue distante correspond un écoute lointaine. Le verbal est rabaissé au niveau des autres sons, et notre attention auditive est surtout stimulée par les bruits du fond (le vent entre les feuilles, les vers et les cloches du bétail...). La structure du film suspend et profane les hiérarchies verticales, entamant une logique de contamination circulaire. Selon cette structure, aucun élément n'occupe de position privilégié (téléologique ment) et toute identité est placée dans un régime de proximité qui efface les divisions.

Le quattro volte, en l'absence de structure narrative linéaire, apparaît comme une boucle où la même scène (du charbon) ouvre et ferme le film. Son mode esthétique pousse l'expérience de l'œuvre cinématographique au-delà de la consommation fictionnelle vers une structure (énigmatique) en *loop* à expérimenter : c'est un cinéma dont la généalogie

[684] C'est le cas d'un cinéma de l' « immagine senza soggetto o dell'immagine impersonale » (selon la réflexion de Roberti, 2006).

correspond à la vidéo-installation performative, plutôt qu'à l'histoire dramatique. Frammartino y arrivera avec son travail *Alberi* présenté au MoMa de New York, en 2014.

Dès que l'homme – et sa valeur – devient plus petit, les éléments insignifiants du régime d'exposition ordinaire s'agrandissent et gagnent une visibilité (et donc une légitimité) inouïe. Les présences marginales de notre ordre de perception (les animaux, les plantes, les roches...) accèdent, par le cinéma de Frammartino, à un espace de connaissabilité et d'expressivité qui leur est nié par la configuration attentionnelle habituelle. Le cinéma documentaire de Frammartino rend visibles les invisibles : des réalités populaires cachées (telles que celles qui sont chères au discours de George Didi-Huberman) ; mais aussi et surtout ceux qui sont encore plus invisibles, les plus invisibles selon notre régime esthétique, c'est-à-dire les animaux, les plantes et les pierres.

Même d'un point de vue temporel, il est question de montrer des moments-tabous, tels que la mort ou la naissance. Ici aussi, il s'agit d'événement refoulés ou cachés sous un voile de spectacle, de choc ou de cliché. Les moments extrêmes de l'accouchement et du décès ne sont pas vraiment observés par une société qui célèbre l'éternelle présence (personnelle) de l'individu. Mais la mort et la naissance sont la matière première d'un cinéma du cercle métamorphique de la nature, tel que celui de Frammartino, où le départ d'un vieux berger annonce le venue d'un chevreau (im. 8 et 9), ou la vie du bois d'un pin majestueux se poursuit par la fibre minérale du charbon.

Im. 8 / 9.

En effet, cette réduction de l'homme, dépouillé de ses présupposés idéaux et de son importance, n'aboutit pas à un égarement ou à un désespoir. C'est tout le contraire : on a plutôt une sensation de puissance et de libération. Car la présence humaine semble retrouver ses fondamentaux terrestres (et impersonnels), elle soulage l'angoisse névrotique et la solitude de son individualisme rationaliste par un sentiment de solidarité (matérielle) avec tout ce qui l'entoure, avec son environnement. La mort, donc, n'est plus un instant dramatique et douloureux de départ ailleurs ou d'effacement, mais une cérémonie calme : on n'est jamais hors (au-dessus ou en-dessous) de la terre, on ne s'absente jamais, on y demeure à jamais dans un devenir qui n'a pas fin.

Redonnez-leur ce qui n'est plus présent en eux,
Ils reverront le grain de la moisson s'enfermer dans l'épi et s'agiter sur l'herbe.
Apprenez-leur, de la chute à l'essor, les douze mois de leur visage.
Ils chériront le vide de leur cœur jusqu'au désir suivant;
Car rien ne fait naufrage ou ne se plaît aux cendres;
Et qui sait voir la terre aboutir à des fruits,
Point ne l'émeut l'échec quoiqu'il ait tout perdu.

Bibliographie et Filmographie

I. BIBLIOGRAPHIE

A. Œuvres de Pier Paolo Pasolini

Empirismo eretico. Milano: Garzanti, 2000. (EE)
Il portico della morte. Milano : Garzanti, 1988. (PM)
Il Vangelo secondo Matteo. Milano, Garzanti: 1964. (Van)
La religione del mio tempo. Milano: Garzanti: 2010.
Lettere Luterane. Milano: Garzanti, 2009.
Le ceneri di Gramsci. Milano: Garzanti: 2009. (CG)
Petrolio. Torino: Einaudi, 1992. (Pet)
Per il cinema. Vol. I/II Milano, Mondadori: 2001. (Cin)
Romanzi e racconti Vol. I/II . Milano: Mondadori, 1998. (RR)
Saggi sull'arte e la letteratura. Milano: Mondadori, 1999. (SLA)
Scritti Corsari. Milano: Garzanti, 1975.
Transumanare e organizzare. Milano: Garzanti, 1971. (TO)
Tutte le poesie. Vol. I/II. Milano: Mondadori, 2001. (TP)

B. Études sur Pasolini

AGOSTI, Stefano. « Opera interrotta e opera interminabile » dans BENEDETTI, Carla et GRIGNANI, Maria Antonietta (éd.s). *A partire da "Petrolio": Pasolini interroga la letteratura.* Ravenna : Longo, 1995 : 113-121.

BENEDETTI, Carla et GRIGNANI, Maria Antonietta (éd.s). *A partire da "Petrolio": Pasolini interroga la letteratura.* Ravenna, Longo: 1995.

BENEDETTI, Carla. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura.* Milano: Bollati e Boringhieri, 1998.

- *Quattro porte su Petrolio*. (Paru dans « Nazione indiana », le 4/10/2003) http://www.ilprimoamore.com/old/testi/Carla_Benedetti_quattro_porte_su_petrolio.pdf

BOLOGNA, Corrado. « Le cose e le creature. La divina e umana *Mimesis* di Pasolini. » dans PACCOGNELLA, Ivano et GREGORI, Elisa (éd.s). *Mimesis: l'eredità di Auerbach : atti del XXXV Convegno interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007)* , Padova, Esedra: 2009 : 445-466.

CANADÈ, Alessandro (éd.). *Corpus Pasolini*. Cosenza: Pellegrini, 2008.

CANTONE, Damiano. « Pasolini e i segni. » dans *Aut Aut.* 345, 2010 : 69-80.

COLLAS, Gérard. « Pasolini, cinéaste par amour de la vie. » dans *Images documentaires*. 42/43, 2001 : 103-107.

DE LAUDE, Silvia. « Pasolini lettore di Mimesis. » dans PACCOGNELLA, Ivano et GREGORI, Elisa (éd.s). *Mimesis: l'eredità di Auerbach : atti del XXXV Convegno interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007)* , Padova, Esedra: 2009 : 467-482.

DIDI-HUBERMAN, George. *Survivance des lucioles*. Paris, Éditions de Minuit: 2009.

DI GIAIMO, Serena. *Soggetto, soggettivazione e verità. Foucault e Pasolini.* 2008. http://www.alleo.it/files/docs/review/Soggetto,%20soggettivazione,%20verit%C3%A1.%20Foucault%20e%20Pasolini.pdf

EL GHAOUI, Lisa (éd.). *Pier Paolo Pasolini. Due convegni di studio.* Pisa, Serra Editore: 2009.

GASPAROTTO, Lisa et PANICALI, Anna. « Conversazione su Auerbach e Pasolini. » dans PACCOGNELLA, Ivano et GREGORI, Elisa (éd.s). *Mimesis: l'eredità di Auerbach : atti del XXXV Convegno interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007)* , Padova, Esedra: 2009 : 483-508.

HARDT, Micheal. « L'esposizione della carne. » dans CANADÈ, Alessandro (éd.). *Corpus Pasolini*. Cosenza: Pellegrini, 2008 : 61-74.

KIRCHMAYR, Raoul. « Gli stili della passione. » dans *Aut Aut*, 345/2010 : 28-54.

ROBERTI, Bruno. « Il corpo danzante sull'abisso. » dans CANADÈ, Alessandro (éd.). *Corpus Pasolini*. Cosenza: Pellegrini, 2008 : 103-132.

RONCAGLIA, Aurelio. « Nota filologica » dans PASOLINI, Pier Paolo. Petrolio. Torino : Einaudi, 1992 : 567-581.

ROVATTI, Pier Aldo. « Che cos'è uno scritto corsaro ? » dans *Aut Aut.* 345, 2010 : 60-68.

SHERER, René et PASSERONE, Giorgio. *Passages pasoliniens*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion: 2006.

SITI, Walter. « Tracce scritte di un'opera vivente » et « Descrivere, narrare, esporsi » dans PASOLINI, Pier Paolo. *Romanzi e racconti Vol. I*, Milano, Mondadori: 1998: IX-CXLIV.

TRENTIN, Filippo. « 'Organizing pessimism': enigmatic correlations between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini. » dans *The modern language review.* 2008, 108/4 : 1021-1041.

WEST, Rebecca. « Da 'Petrolio' a Celati. » dans BENEDETTI, Carla et GRIGNANI, Maria Antonietta (éd.s). *A partire da "Petrolio": Pasolini interroga la letteratura.* Ravenna : Longo, 1995 : 39-50.

C. Autres ouvrages

1. Autres œuvres littéraires et de critique littéraire.

ADORNO, T. Walter. *Notes sur la litterature.* Paris, Flammarion, 1984.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale.* Paris: Gallimard: 1977.

BENEDETTI, Carla. « Celati e le poetiche della grazia. » Dans *Rassegna europea di letteratura italiana.* 1, 1993 : 27-53.

BELPOLITI, Marco et SIRONI, Marco (éd.s). *Gianni Celati.* Milano : Marcos y Marcos, 2008.

CASTELLANA, Riccardo. *La teoria letteraria di Auerbach.* Roma, Artemide: 2013

CELATI, Gianni, *Finzioni occidentali.* Torino : Einaudi, 2001.
- *Narratori delle pianure. Milano : Feltrinelli , 2007.*
- *Quattro novelle sulle apparenze*. Milano : Feltrinelli, 2004.

CHAR, René. *Oeuvres complètes.* Paris : Gallimard, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique.* Paris : Éditions de Minuit, 1993.

DESNOS, Robert. *Corps et biens.* Paris : Gallimard, 1968.

MANCINI, Mario. « Introduzione. » dans AUERBACH, Erich. *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese.* Roma : Carocci, 2007 : I-XXVI.

MORAVIA, Alberto. *Gli indifferenti.* Milano : Bompiani, 2000.

PACCOGNELLA, Ivano et GREGORI, Elisa (éd.s). *Mimesis: l'eredità di Auerbach : atti del XXXV Convegno interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Padova, Esedra: 2009.

VALERY, Paul. *Oeuvres II*. Pa ris: Gallimard, 1960.

ZIMMER, Heinrich. *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male.* Milano: Adelphi, 1983.

2. Études sur le cinéma.

BAUDON, Guy, BAUDRY, Anne et Jean Louis, CAILLAT, François, DIEUTRE,Vincent et OTERO, Mariana (et al.). *Le style dans le cinéma documentaire.* Paris: L'Harmanattan, 2006.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que c'est le cinéma?* Paris, Les éditions du Cerf: 2011.

BONAMY, Robert (éd). *Itinéraires de Roberto Rossellini.* Grenoble, Ellug: 2014.

− *Le fond cinématographique.* Paris, L'Harmanattan: 2013.

DE GAETANO, Roberto, ROBERTI, Bruno et DOTTORINI, Daniele. « 'Aprire un orizzonte su ciò che è negato. ' Conversazione con Roberto Esposito » dans *Fata Morgana*. 0, 2006 .

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris, Éditions de Minuit: 1983. (IT)

− *Cinéma 2. L'Image-temps.* Paris, Éditions de Minuit: 1985. (IM)

DE VINCENTI, Giorgio. « Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, cineasti della modernità. » dans SPILA, Pietro (éd.). *Il cinema di Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.* Roma : Bulzoni editore, 2001 : 39-46.

DIEUTRE, Vincent. *Principes de documentaristes*. (Interview pendant le festival « Cinéma du réel », ma transcription) 2015. http://video-streaming.orange.fr/actu-politique/principes-de-documentaristes-vincent-dieutre-VID0000001fawT.html

FRAMMARTINO, Michelangelo. *Je peux prévoir mais pas tout contrôler.* (Interview par Isabelle Regnier, Le Monde : 29/12/2010)

GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma.* Paris, Colin: 2011.

GOETZ, Benoît. « Il Metodo del Cinematografo o 'Il mondo sarà abitabile' » dans SPILA, Pietro (éd.). *Il cinema di Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.* Roma : Bulzoni editore, 2001 : 47-51.

HUYGHE, Pierre-Damien. *Le Cinéma avant après*, Grenoble: De l'incidence éditeur, 2012.

KRAKAUER, Sigfried. *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle.* Paris: Flammarion, 2010.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et GAGNEBIEN, Murielle (éd.s) *L'essai et le cinéma*. Seyssel : Champ Vallon, 2004.

NEYRAT, Cyril. « L'image innocente : sur *Francesco giullare di Dio.* » dans BONAMY, Robert (éd). *Itinéraires de Roberto Rossellini.* Grenoble, Ellug: 2014.

SPILA, Pietro (éd.). *Il cinema di Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.* Roma : Bulzoni editore, 2001.

TURQUETY, Benoït. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub « objectivistes » en cinéma.* Paris : L'age de l'homme, 2009.

VOLTZENLOGEL, Thomas. *Cinémas profanes : une constellation.* Université de Strasbourg, thèse de doctorat (soutenue le 7/11/2013).

3. Autres œuvres.

AGAMBEN, Giorgio. *Altissima povertà.* Vicenza: Neri Pozza, 2013.

− *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo, 2006. (2006b)

− *Image et Mémoire.* Paris: Hoëbeke, 1998.

− *Infanzia e storia*. Torino: Einaudi, 1978.

− « Introduzione » à ILLICH, Ivan. *Genere. Per una critica storica dell'uguaglianza.* Vicenza: Neri Pozza, 2013. (2013b)

− *La comunità che viene*. Milano: Bollati e Boringhieri, 1990.

− *La potenza del pensiero.* Vicenza : Neri Pozza, 2005.

− *Mezzi senza fine*. Milano : Bollati e Boringhieri, 1996.

− *Nudità.* Roma: Nottetempo. 2009.

− *Profanazioni.* Roma: Nottetempo, 2006.

ADORNO, T. Walter et HORKHEIMER, Max. *La dialectique de la Raison*. Paris : Gallimard, 1974.

BADIOU, Alain. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris : Seuil, 1998.

BARDINI, Thierry. *Entre archéologie et écologie : une théorie médiatique.* (à paraître) (http://www.yvescitton.net/wp-content/uploads/2014/09/BARDINI-EntreArch%C3%A9ologieEcologie-2P.pdf)

BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.

BARTORELLI, Guido. *I miei eroi. Note su un decennio di arte da MTV a Youtube.* Padova : Cleup, 2010.

BATESON, Gregory. *Mind and Nature: A Necessary Unity (Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Sciences)*. New york : Hampton Press,1979.

− *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: Chicago University Press, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Œuvres Vol. I-II-III*. Paris : Folio, 2000.

BONHOEFFER, Dietrich. *Textes choisis.* Genève, Labor et Fides: 1970.

BORGGREEN, Gunhild, et GADE, Rune (éd.s). *Performing archives / archives of performance.* Copenhagen : Museum Tusculanum press, 2013.

CEI. *Vangeli e atti degli apostoli.* Bologna: EDB, 2001.

CITTON, Yves. « Contre-fictions en médiocratie » en *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, 6/2013 : 132-142. (2013c)

− « Contre-fictions: trois modes de combat. » dans *Multitudes.* 48, 2012 : 72-78. (2012a)

− *Gestes d'humanités: anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*. Paris: Colin, 2012. (2012c)

− « Le retour de l'objectivité ? » dans *Revue des livres*, 9, 2013: 4-9. (2013b)

− « L'économie de l'attention. » dans *Revue des livres*, 11, 2013: 71-79. (2013a)

− « Se libérer de la rengaine du remboursement » dans *Multitudes*, 49, 2012 : 163-172. (2012b)

CITTON, Yves, QUESSADA, Dominique et NEYRAT , Frédéric. « Envoûtements médiatiques » dans *Multitudes*. 51, 2013 : 58-64.

DAVILA, Thierry. *Marcher, créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle.* Paris, Regard: 2011.

DEBORD, Guy. (et al.). *Internationale situationniste.* Paris, Fayard : 1997. (IS)

DELEUZE, Gilles *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume.* Paris : PUF, 1953.

− . « L'immanence : une vie... » dans *La philosophie.* 47, 1995 : 4-7.

− *Qu'est-ce que c'est que l'acte de création ? (*conférence à la Fondation Femis, 17/05/1987) http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.

DIDI-HUBERMAN, George. *Essayer-voir*. Paris: Éditions de Minuit, 2014.

− *Peuples figurants, peuples exposés.* Paris: Éditions de Minuit, 2012.

ESPOSITO, Roberto. *Bios. Biopolitica e filosofia.* Torino: Einaudi, 2004.

− *Il pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana.* Torino, Einaudi : 2010.

FOUCAULT, Michel. *L'herméneutique du sujet.* Paris, Gallimard/ Seuil: 2001.

− *L'ordre du discours.* Paris, Gallimard: 1971.

− *L'histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris, Gallimard: 1974.

− « Les matins gris de la tolérance » dans *Dits et écrits.* Vol. III Paris: Gallimard : 1994, 269-271.

FRANCK, Georg. « Capitalisme mental. » dans *Multitudes*, 2013/54 : 153-167.

INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description.* Routledge: Abingdon, 2011.

− *Lines. A brief history.* Routledge : Abingdon, 2007.

JONES, Amelia. « Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History. » dans BORGGREEN, Gunhild, et GADE, Rune (éd.s). *Performing archives / archives of performance.* Copenhagen: Museum Tusculanum press, 2013: 53-72.

LATOUR, Bruno. « L'Anthropocène et la destruction de l'image du globe » dans HACHE, Emilie (éd.). *De l'univers clos au monde infini.* Paris : Dehors, 2014 : 27-54.

− « Morale et techniques. La fin des moyens. » dans *Réseaux*. 100, 2000 : 39-58.

− « Prendre le pli des techniques. » dans *Réseaux.* 163, 2010 : 15-31.

LAZZARATO, Maurizio. *Marcel Duchamp et le refus du travail*. Paris : Les prairies ordinaires, 2014.

LEIBOVICI, Franck. *Nos documents poétiques.* Marseille : Al Dante, 2007.

LONGHI, Roberto. *Da Cimabue a Morandi*. Milano : Mondadori, 1997.

PARIKKA, Jussi. "Media Ecologies and Imaginary Media: Transversal Expansions, Contractions, and Foldings." Dans *Fibreculture*. 17, 2011.

PENONE, Giuseppe. Brochure introductive à l'exposition monographique au Musée de Grenoble (22/11/2014-22/2/2015).

RANCIERE, Jacques. *Aisthesis: scènes du règime esthetique des arts.* Paris, Galilée: 2011.

− *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique : 2000.

ROMS, Heike. « Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains? »dans BORGGREEN, Gunhild, et GADE, Rune (éd.s). *Performing archives / archives of performance.* Copenhagen : Museum Tusculanum press, 2013 : 35-52.

SCILIRONI, Carlo. *Nichilismo, sacro e mistero*. Padova, Cleup : 2002.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Flammarion, 1989.

− *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble: Jérôme Millon, 2005.

SPINOZA, Baruch. *Ethica more geometrico demonstrata.* Pisa : ETS, 2010.

II. FILMOGRAPHIE

A. Films de fiction de Pier Paolo Pasolini:

Accattone. 1961.
La ricotta. 1963.
Il vangelo secondo Matteo. 1964.
Ucellacci e Uccellini.
Il Decamerone. 1971.
I racconti di Canterbury. 1972.
Il fiore delle mille e una notte. 1974.
Salò o le 120 giornate di Sodoma. 1975.

B. Films documentaires de Pier Paolo Pasolini:

La rabbia. 1963.
Sopralluoghi in Palestina. 1963-5.
Comizi d'amore. 1964.
Appunti per un film sull'India. 1968.
*Appunti per un'Orestiade africana.*1969.
Le mura di Sana'a. 1971.

C. Autres films:

CELATI, Gianni. *Strada provinciale delle anime.* 1991.
− *Visioni di case che crollano.* 2003.

DIRITTI, Giorgio. *Il vento fa il suo giro.* 2005.
− *L'uomo che verrà.* 2009.

FRAMMARTINO, Michelangelo. *Il dono.* 2004.
− *Le quattro volte.* 2010.

HEINEKE, Michael. *Funny Games*. 2007.

ROSI, Gianfranco. *Below the sea level.* 2008.
− *Sacro Gra.* 2013.

SORRENTINO, Paolo. *La grande bellezza*. 2013.

TAVIANI, Paolo e Vittorio. *Cesare deve morire.* 2012.

Nb.

Certains ouvrages, qui récurrent fréquemment, ont été cités dans le texte par des sigles qui sont indiqués dans la bibliographie entre parenthèses. Pour ce qui concerne les travaux de Pasolini, notamment, on a essayé de faire référence aux abréviations suggérées par l'édition des œuvres complètes (sous la direction de Walter Siti).

Dans le cas où plusieurs ouvrages du même auteur sont parus dans le même an, ils ont été différenciés par l'ajout d'une lettre alphabétique. Cette opération, elle aussi, a été signalée par les sigles entre parenthèses dans la bibliographie.

Note sur les images.

Les images du chapitre 3 et 4 et de la conclusion (dont la référence n'est pas explicitée) sont des captures d'écran des films analysés : respectivement *Sopralluoghi in Palestina*, *Il Vangelo secondo Matteo* et *Le quattro volte*. Hormis les images 11 et 12 du chapitre 4 qui se réfèrent, comme indiqué dans le texte, aux tableaux de Masaccio cités.

Resumé.

L'objectif de cette recherche est la définition de la catégorie esthétique du documentaire en tant que méthode médial et éthique. Il s'agit de la proposer comme réponse (médiologique) à certaines questions que la pensée politique et épistémologique (de Foucault à Didi-Huberman en passant par Agamben) a soulevées face à l'époque contemporaine

Le sujet d'étude de ce travail est l'œuvre de Pasolini, envisagée sous une perspective documentariste. L'analyse des ouvrages pasoliniens est divisée en deux sections: une consacrée à la prose (notamment *Ragazzi di vita* e *Petrolio*), l'autre au cinéma (en particulier *Sopralluoghi in Palestina* e *Il vangelo secondo Matteo*). Son entière expérience intellectuelle et artistique de Pasolini est, toutefois, mise en jeu dans la recherche (de la poésie jusqu'aux essais), afin de retracer, chez Pasolini, une vocation à l'enregistrement experimentale de l'autre vivant au detriment de la construction representative (pre-parametrée et programmée par les intentions de l'individu-auteur et/ou les envoutements du système socio-attentionnel).

Mots-clés : Pasolini, documentaire, média, esthétique, Frammartino.