



Régimes temporels dans les films de P. P. Pasolini des années 60 : vers une temporalité insoumise

Aurore Rusconi

► To cite this version:

Aurore Rusconi. Régimes temporels dans les films de P. P. Pasolini des années 60 : vers une temporalité insoumise. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01924252

HAL Id: dumas-01924252

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01924252>

Submitted on 15 Nov 2018

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.

Régimes temporels dans les films de P.P Pasolini des années 60
Vers une temporalité insoumise

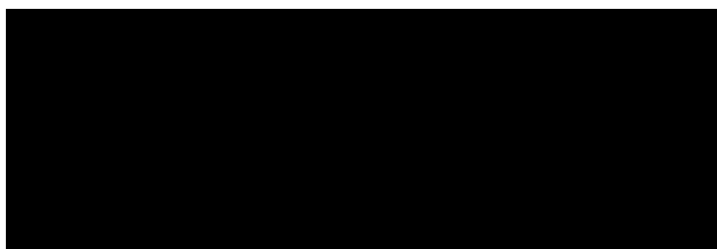


Directeur de mémoire : José MOURE

Université École des Arts de la Sorbonne

Mémoire de fin d'études pour l'obtention du Master Mention Cinéma et Audiovisuel

Années 2017/2018



Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Monsieur José Moure, professeur en études cinématographiques et directeur du Centre Saint Charles UFR 04 des Arts plastiques et Sciences de L'Art et directeur de mémoire, pour m'avoir guidée durant ces recherches avec des conseils éclairés et une écoute bienveillante.

Je remercie également les étudiants du Master 2 Cinéma Recherche pour leurs suggestions et avis lors des oraux de présentation de l'avancée de mon travail.

Enfin, je tiens à adresser mes sincères remerciements à mes proches, parents et amis, qui ont été présents tout au long de la conception et de la rédaction de ce mémoire.

À Céline Scemama,

Introduction

L'enjeu de cette étude sera de questionner la problématique temporelle dans tous les modes qu'elle propose. Le cinéma pasolinien s'inscrit dans un rapport au temps complexe et surtout libéré de toute tentative de continuité dite logique. L'écoulement temporel n'a rien de naturel, il défie le concept même de continuum et s'insère dans une temporalité qui se veut tout à fait autonome. Le médium cinématographique ne fixe plus l'image au présent mais la projette entre réalité et fiction, l'inclut dans un schéma répétitif, la brouille en cherchant l'anachronisme ou la fractionne entre remémoration du passé et accomplissement du futur. Les protagonistes pasoliniens évoluent systématiquement dans une fuite en avant qui n'offre aucune perspective d'arrivée, ils brûlent les semelles, errent irrémédiablement dans les faubourgs romains et les déserts illimités ou alors s'engagent, non pas dans une fuite en avant, mais sur un chemin qui tourne en rond et les conduit à leur propre finalité et cela, dès le début. « Le chemin commence et le voyage est déjà fini »¹. Ces mots scandés par le corbeau dévoilent la conception pasolinienne du temps que le réalisateur italien va chercher à construire dans son cinéma des années 60. Dans le sens où de manière récurrente, Pasolini embourbe ses personnages dans une circularité de laquelle ils ne peuvent jamais s'extirper et qui leur présente frontalement dès le début, le *fatum* en marche et final de leur existence.

Pasolini s'empare de la matière temporelle pour la façonner et y fixer ses personnages sur un fil qui balance constamment entre continuité et discontinuité, suspens et rupture. « Quel est alors l'essentiel du travail d'un réalisateur ? De sculpter

¹ Phrase prononcée par le corbeau dans *Les oiseaux, petits et grands* (ou *Des oiseaux, petits et gros*, la traduction en français varie) réalisé en 1966.

dans le temps. Tout comme un sculpteur, en effet, s'empare d'un bloc de marbre, et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartiendra pas, de même le cinéaste s'empare d'un « bloc de temps », d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique »². Il est en effet question de cela dans les films que nous allons explorer ; modeler la matière temporelle, l'étirer, la réduire, la reproduire ou la rendre illimitée, la façonner dans un processus presque physique, en gardant en tête cette image du sculpteur avec son bloc de marbre, Pasolini, lui, appréhende la thématique temporelle en tant que matériau brut qu'il va rendre malléable comme de l'argile qu'il aurait diluée. Au regard de sa filmographie réalisée dans les années 60, il nous a semblé qu'il en ressortait une approche similaire de la question temporelle, dans le sens où le traitement du temps passe toujours par des modes visuels qui se répètent et se répondent de manière inter-filmique. Pasolini réalise dans cette période des œuvres qui se rejoignent dans les motifs qu'elles sollicitent et dans des schémas temporels qui se révéleront identiques. C'est pourquoi, il a été assez évident d'analyser ces films dans une démarche non chronologique. De sorte que, les dimensions mythologiques, religieuses et profanes des films ne vont pas déterminer l'étude. L'enjeu sera d'interroger les divers régimes temporels dans lesquels évoluent les protagonistes et se demander pourquoi ils ne parviennent jamais à s'en extraire. La temporalité pasolinienne semble se penser comme une toile d'araignée, étirable et souple mais qui capture et séquestre. Telle une Gorgone, elle fige ceux qui s'y perdent dans une sorte de labyrinthe sans issue ou plutôt en présentant irrémédiablement les deux mêmes portes de sortie : l'une donnant sur la mort et l'autre sur une errance infinie et illimitée dans l'espace et le temps. De plus, selon le modèle temporel dans lequel ils s'insèrent, les personnages pasoliniens s'inscrivent dans un aveuglement criard ou au contraire, se voient dotés d'une certaine clairvoyance. Ces personnages « mal »-voyants, que nous étudierons, évoluent dans une temporalité linéaire qui les prive de toute perspective. La ligne induisant la fuite en avant sans visuel du bout de celle-ci (si elle en a un). Ils marchent toujours en direction de cette fuite en avant mais la ligne qu'ils suivent, les éloigne en fait d'une finalité heureuse pour les propulser vers une marche incessante et funeste. C'est l'idée que le bout du chemin n'est jamais

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Editions Philippe Rey, 2014, p. 75.

visible. D'un autre côté, la circularité temporelle que l'on décèle dans plusieurs de ces films, offre un regard clairvoyant aux personnages sur les événements tragiques qui se trament devant eux. Le cercle temporel leur permet d'avoir une vision de leur propre fin dès le début, tel un serpent insidieux qui tournerait sur lui-même et serait toutefois doté d'une indéniable lucidité sur sa perte.

Nous aborderons tous les longs-métrages de fiction réalisés par Pasolini dans les années 60, en allant d'*Accattone* (1961) à *Médée* et *Porcherie* (1969). Néanmoins, nous mettrons volontairement en marge de l'analyse le film *Les oiseaux, petits et grands* (1966) car, même si nous l'analyserons par parcimonie, il nous a semblé qu'il ne s'intégrait pas tout à fait dans notre démarche. Même si ce film répond à un régime temporel que Pasolini utilise à de nombreuses reprises dans les années 60, à savoir, l'anachronisme et l'errance spatio-temporelle illimitée, il n'est pas le plus représentatif de cet usage. *Œdipe Roi* (1967) et *Porcherie* (1969) utilisent ce procédé de manière beaucoup plus significative et évidente. Mais comme nous l'avons précédemment exposé, l'intégralité de ces longs-métrages de fiction sera étudiée. Alors une question peut d'ores et déjà se poser : pourquoi mener une étude sur cette période pasolinienne ? D'abord, parce qu'une certaine continuité filiale se tisse entre chacun de ces films. « Les relations directes d'un film à l'autre (qui dépassent l'autocitation nombrilique), les reprises et les continuations, concourent à la consolidation d'un univers »³. Une liaison sémantique peut être tendue entre ces réalisations. *Accattone* (1961) peut se penser comme une œuvre jumelle de *Mamma Roma* (1962), nous y décelons les prémices oedipiens dans un schéma linéaire commun, tout comme *Mamma Roma* répond à *Médée* (1969) et comme *L'Evangile selon Saint Matthieu* (1964) répond à *Œdipe Roi* (1967). Une véritable temporalité inter-filmique se noue entre chaque film et découle d'ailleurs sur une indéniable temporalité autobiographique. Dans le sens où, du croisement inter-filmique émerge un temps personnel qui nous dit quelque chose de l'auteur lui-même. Les films se rejoignent aussi dans leur rythme et la déstructure de celui-ci, c'est le cas dans *L'Evangile selon Saint Matthieu* (1964) et *Médée* (1969). Religiosité et mythologie entrent ici en résonance. L'enjeu n'étant pas de classer les films par le sujet qu'ils abordent mais de les interroger dans les similitudes visuelles et formelles qu'ils

³ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995, p. 74.

véhiculent indirectement. Nous considérons qu'une approche chronologique serait stérile et peu pertinente et mettons en avant le croisement filmique. En approfondissant le questionnement, nous pouvons émettre l'idée que ces divers régimes temporels se veulent révélateurs de sacré, ou bien vecteurs d'une sacralité muselée voire angoissée, ou même générateurs d'un flux poétique tragique. Notre travail sera justement d'en définir et préciser les termes. En tout cas, il semble assez évident que ces régimes temporels exhument une dimension supérieure. Faisons un point sur la notion de *sacré* un instant. Déjà, il faut préciser que lorsque nous parlons de *sacré* chez Pasolini, cela ne fait pas directement écho à un terme religieux. Le *sacré* « est séparé, ou doit l'être, du quotidien, du laïque, du simplement humain. [...] En un sens plus général et plus vague, on appelle parfois *sacré* ce qui semble avoir une valeur absolue »⁴. Il est donc question d'appréhender le *sacré* comme une valeur absolue, suprême, transcendante. Même si cette notion sous-entend la portée religieuse (prédominante chez Pasolini), nous verrons qu'elle va aussi plus loin que cela. Nous penserons donc ce terme avec cette approche philosophique. Dans un des entretiens avec Jean Duflot, Pasolini aborde le *sacré* comme une illusion ou un sentiment esthétique et poétique de la réalité. Un réel transcendé. Nous irons dans le sens de cette pensée. Enfin, il est également primordial d'éclaircir le concept temporel car, même si notre analyse nous permettra de le faire au fur et à mesure, il nous paraît important de poser d'ores et déjà des jalons. Le temps « peut se concevoir, et se conçoit ordinairement, comme la somme du passé, du présent et de l'avenir. Mais ce présent n'est alors qu'un instant sans épaisseur, sans durée, sans temps. [...] En ce sens, et comme disait Chrysippe, « aucun temps n'est rigoureusement présent ». [...] À le considérer abstraitement, le temps est constitué essentiellement de passé et d'avenir (alors qu'on ne peut durer qu'au présent), et pour cela indéfiniment divisible (ce que le présent n'est jamais) et mesurable (ce que le présent n'est pas davantage) »⁵. Cette définition nous paraît pertinente puisqu'elle rend compte de la conception pasolinienne du passé qui se veut irrémédiablement convoqué dans le présent et inévitablement projeté dans l'avenir. Le présent chez Pasolini, n'est jamais véritablement le présent. Il résulte de la somme des réminiscences du passé et de cette projection vers demain. « La réponse de Pasolini ne fait aucun doute, puisque,

⁴ André Comte-Sponville, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Editions puf, 2013, pp. 891-892.

⁵ *Ibid.*, p. 991.

pour lui, le passé survit de toute manière »⁶. Nous verrons que la convocation du passé occupe dans ses œuvres, une place centrale qui nous permettra de comprendre le schéma temporel dans lequel il inscrit ses personnages. Nous y reviendrons.

De sorte que, l'étude tend à interroger le traitement de la temporalité dans le cinéma pasolinien des années 60, en quoi il se caractérise par des schémas temporels autonomes ; pensés dans un modèle discontinu et en rupture, qui favorise l'éclosion comme l'érosion du sacré et dans lequel les protagonistes resteront irrémédiablement englués.

Dans un premier temps, nous allons centrer notre travail sur l'analyse de cette temporalité cyclique que nous avons brièvement présentée plus haut, tout en montrant qu'elle se définit aussi par un certain étirement, une distension lente et qui fixe les personnages dans une torpeur quotidienne interminable. Nous solliciterons notamment *Œdipe Roi*, *Médée*, *Accattone*, *Mamma Roma* et *L'Evangile selon Saint Matthieu*. De plus, nous allons questionner la notion de temps autobiographique qui découlerait de la temporalité inter-filmique. En somme, nous nous demanderons comment le dialogue entre les films permet de dévoiler des survivances du passé et de la vie de son auteur. Enfin, il sera aussi question de croiser *L'Evangile selon Saint Matthieu* et *Œdipe Roi* en partant de la formule d'Hervé Joubert-Laurencin qui parlait de « *chiasme* »⁷ entre ces films, puisqu'une véritable continuité narrative se trame entre eux. Dans un second temps, nous nous interrogerons sur le fractionnement non pas du temps en lui-même, mais de l'action dans le temps. Nous nous appuierons sur deux films, *L'Evangile selon Saint Matthieu* et *Médée*. D'abord parce que ces réalisations se rejoignent dans le traitement d'une temporalité sur le fil, qui tangué entre suspens et rupture, ordre et chaos, une temporalité qui se répète sur les mêmes motifs et qui crée une étrange tension entre accalmie fugace et totale confusion. Mais aussi, parce que nous verrons qu'avec *L'Evangile selon Saint Matthieu*, la notion de tempo interviendra et non plus celle de durée, que ce film témoigne d'une temporalité complètement affranchie et autonome, qui vaut pour elle-même. Dans la continuité de l'analyse, nous pourrions appréhender *Médée* dans une atemporalité mystique, un hors-temps suspendu qui pétrifie les (mais surtout la) protagonistes dans un état de

⁶ Alain Naze, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 213.

⁷ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., pp. 223-224.

stase, entre sidération et suspens métaphysique voire existentiel. Enfin, dans une dernière partie, nous mettrons en exergue la démarche anachronique et discontinue utilisée par Pasolini dans plusieurs de ses films dont *Œdipe Roi*, *Porcherie* et *Théorème*. Nous joindrons aussi le scénario de *Saint Paul* écrit en 1968 et jamais réalisé car, il dévoile une absence de vraisemblance temporelle, l'histoire de Saint Paul étant transposée dans une époque contemporaine. Dans ces films et ce scénario, Pasolini entrelace des siècles différents dans une véritable continuité diégétique, in fine, cette discontinuité temporelle crée une continuité narrative. La chronologie dite naturelle n'est absolument plus respectée et de ce dépassement chronologique émerge un tout autre rapport au réel que nous allons définir. L'idée sera aussi de se pencher sur l'analyse de certains motifs récurrents tels que le désert et l'état cataleptique qui reviennent dans plusieurs de ces films et de les appréhender dans un rapport au temps qui se veut indéfini et en quête d'illimité. L'enjeu se cristallisera surtout autour de la formulation de la conception pasolinienne d'un tout autre ordre du temps, une toute autre appréhension du réel, en somme, un réel pasolinien, autonome et insoumis.

I) DÉPLOIEMENT D'UNE TEMPORALITÉ CYCLIQUE QUI NE CESSE DE
S'ÉTIRER.

1. Des protagonistes embourbés dans une irrémédiable boucle temporelle.

Œdipe Roi et *Médée* semblent s'insérer dans le schéma temporel du cercle. Cette forme, même si elle favorise l'éclosion de la tragédie, place avant tout les protagonistes dans un enfermement narratif. Nous avons donc face à nous, de véritables martyrs, subissant leur sort et l'accomplissement du fatum en marche. L'incipit et la fin d'*Œdipe Roi*, se répondent dans un parfait déroulement gémellaire. L'Œdipe enfant croise déjà l'Œdipe adulte qui a commis le meurtre du père et l'amour charnel avec la mère. Dans *Médée*, des séquences presque identiques se répètent dans une circularité qui brouille les limites du réel et de la projection.

Selon Pierre Vidal-Naquet, « le temps des dieux est rectiligne et le temps des hommes cyclique »⁸. Les hommes seraient donc par leur nature-même, enrôlés dans une boucle temporelle qui ne prend véritablement jamais fin car, in fine, ce qui est, a déjà été et ce qui sera, a toujours été. « Homme ! Ta vie toute entière sera de nouveau et toujours retournée tel un sablier, et toujours et de nouveau elle s'écoulera. [...] Et alors tu te verras, retrouvant chaque douleur et chaque plaisir »⁹. Nous retrouvons cette idée d'éternel retour dans *Œdipe Roi*. Dans le sens où Œdipe marche dès les premières minutes dans les pas de demain, et cela de manière irrémédiable. C'est le principe premier de la tragédie. Induire dès le commencement, l'impossible échappatoire de celui qui en est victime, le destin en marche ne peut se détourner ou s'arrêter dans sa course. Toutefois, Pasolini revisite la tragédie de Sophocle en inscrivant ses protagonistes dans une boucle qui se veut génératrice de sacré. C'est ici que nous divergeons avec les propos de Pierre Vidal-Naquet. Puisque cette circularité dans laquelle Œdipe et Médée sont captifs, vise une toute autre dimension : cette valeur absolue dont nous parlions dans nos explications liminaires. Du cercle répétitif advient l'élévation des protagonistes. « En première approche, on pourrait dire que Pasolini *se rend possible la tragédie* en créant lui-même ses propres mythes, c'est-à-dire en créant certains récits, faisant appel à une certaine forme d'intemporalité, d'éternité. [...] Les films *Œdipe Roi* et *Médée* peuvent indéniablement être reliés à cette façon de procéder, non pas parce qu'à proprement parler Pasolini réécrirait ces tragédies, mais en ce que, tout en gardant le noyau du *muthos*, il y adjoint des

⁸ Nicos Nicolaïdis, « Temps cyclique et temps linéaire », *Revue française de psychanalyse*, vol. n°59, no. 4, 1995, pp. 1189-1196.

⁹ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir et Fragments posthumes*, Paris, Gallimard, 1982.

mythologies contemporaines »¹⁰. Cette mythologie contemporaine dont parle Alain Naze, porte en elle une temporalité cathartique ancestrale mais qui élève ceux qui la subissent dans une aura clairvoyante. C'est l'idée que le cercle leur permet d'avoir une vision de leur propre fin, dès le commencement. Les personnages pasoliniens de ces deux films, peuvent se définir comme de véritables voyants **[Fig. 1]** et **[Fig. 2]**.



[fig. 1] 3'50"



[fig. 2] 3'54"

Un plan fixe sur Jocaste, d'une durée de presque une minute, est effectué. Cette dernière, regarde par intermittence son fils Œdipe ; qu'elle tient entre ses bras et à qui elle donne le sein, puis, directement le spectateur. Elle soutient plusieurs regards-caméra, assez long et nous pouvons remarquer que ses yeux se voilent assez subitement, d'une indéniable mélancolie **[Fig. 1]**, comme si elle avait « vu ». Pour ensuite, laisser place à l'esquisse d'un sourire **[Fig. 2]**, en signe d'acceptation (ou de renoncement). Alors que le chemin commence, le voyage semble déjà scellé. Jocaste ressemble ici, à une Madone, notamment celle de Filippo Lippi, **[Fig. 3]**, qui, avec la naissance de son fils, est envahie par une vision terrible de sa crucifixion. Son regard fuit celui de son enfant et se pose pensivement sur un point indéfini. Filippo Lippi saisit l'instant où la mère visualise la mort de son propre fils. À l'instar de Filippo Lippi, Pasolini, saisit lui aussi, le regard noir et clairvoyant de Jocaste au moment où elle semble percevoir le meurtre et l'inceste que commettra son enfant mais également, l'errance et les yeux sanguinolents d'Œdipe. En ce sens, Jocaste est munie d'une certaine sacralité. Comme une Madone, elle sait, elle a vu. Et elle vivra en connaissant l'accomplissement obligatoire de cette finalité. La sacralité se manifeste ici, par la connaissance de la tragédie qui se trame et cette connaissance intervient par le cercle lui-même ; puisque ce régime temporel survient dans ce cas, en tant que

¹⁰ Alain Naze, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, *op. cit.*, p. 196.

vision et survivances du futur. Toutefois, nous ne saurons jamais ce que Jocaste a vu mais nous supposons qu'elle sait. « Chez Sophocle, et encore plus chez Pasolini, la recherche masculine de la vérité est explicite, elle se fait au grand jour, tandis que le trajet féminin de la vérité reste parallèle et mystérieux »¹¹.



[fig. 3]

Vierge à l'Enfant et deux anges, Filippo Lippi, 1465

Tempéra sur bois, 95 x 65 cm, Galerie des Offices, Florence.

« Je suis arrivé. La vie s'achève toujours où elle a commencé »¹². Œdipe termine son errance dans le même pré où sa mère l'avait mené au début du film. Nous y retrouvons une semblable manière de saisir les lieux : une caméra mobile qui se perd dans le feuillage des arbres et qui achève sa course sur l'herbe verte et abondante du pré « symboliquement maternel »¹³. Les *Dissonances* de Mozart, si elles accompagnent l'ensemble du film, interviennent avec une résonance particulière à leur reprise dans ces minutes finales. Elles s'écoutaient initialement comme le liant annonciateur de la tragédie et s'appréhendent désormais comme sa réalisation. « L'éternel retour pasolinien n'est pas un éternel retour du même, il vaut mieux le considérer comme un deleuzien éternel retour *de l'autre* »¹⁴. En somme, le cycle peut recommencer, toutefois, il recommencera différemment. « Tout peut toujours reprendre, mais

¹¹ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 224.

¹² Ultimes phrases prononcées par Œdipe, dans *Œdipe Roi*, 1,39'34".

¹³ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 225.

¹⁴ *Ibid.*, p. 226.

reprendre autrement »¹⁵. La boucle se répète dans son origine mais non dans son exacte similarité. Pasolini introduit la première apparition d'Œdipe au moment de sa naissance **[Fig. 4]**. Ce-dernier apparaît derrière une fenêtre fermée, elle-même encadrée par la structure métallique d'un balcon.



[fig. 4] 1'39"

Œdipe semble d'ores et déjà piégé. Ce surcadrage laisse sous-entendre que sa fuite est impossible. La naissance ne sera pas filmée autrement, si ce n'est avec des plans plus serrés. In fine, cet événement porte en lui la séquestration visuelle dans laquelle se trouvera Œdipe à la fin du film, séquestration déjà formalisée ici par le surcadrage. Pour poursuivre, il est intéressant de se pencher sur l'analyse de deux plans formellement identiques, **[Fig. 5]** et **[Fig. 6]**, car ils offrent une vue directe et frontale sur cette fenêtre primitive de laquelle le mythe prend racine.



[fig. 5] 1'37"



[fig. 6] 1,38'00"

« Au tout début d'*Œdipe Roi*, ce n'est pas la mère, mais deux hommes qui traversent le champ, en uniforme. L'un d'eux [...] est le père : avant l'accouchement, donc, avant la

¹⁵ *Ibid.*, p. 226.

femme, un homme est passé, un homme a marché pour traverser l'image »¹⁶. Les rouages secondaires propres au complexe d'Œdipe et liés au père sont convoqués dans les premiers instants. Le retour au pré maternel s'effectue ensuite. La répétition formelle insiste sur cet éternel retour « de l'autre ».

Si effectivement l'histoire semble se répéter, Pasolini brise en fait la circularité de l'œuvre. « Le temps n'est plus soumis à une astreignante linéarité, même circulaire, [...], le film tout entier « s'atomise » comme le dit Dominique Noguez, [...], le retour du même prend fin [...] avec le meurtre de Laïos, certes au carrefour de trois pistes, mais en plein désert et sous le grand soleil de midi »¹⁷. Il semblerait que la mort de Laïos cristallise le basculement temporel du cercle à l'imbrication. L'imbrication d'événements qui se répondent les uns aux autres, les protagonistes qui se croisent au début et se retrouvent à la fin (le serviteur qui ne tue pas Œdipe enfant, mais l'abandonne et constate qu'un berger s'approche pour le recueillir), les séquences miroirs qui en laissant cette sensation de « déjà-vu », placent la diégèse dans une structure qui rappelle celle du chiasme car, elles ne cessent de se croiser. « Le meurtre de Laïos est ce symbole adéquat à l'ensemble du temps, capable, [...] de nous faire percevoir le temps comme un ordre et non plus seulement subordonné à un espace. Loin de toute chronologie, le temps ainsi « présenté » plus que représenté se subdivise et s'atomise, il contient tous les autres »¹⁸. Ce schéma de boucle temporelle prend fin lorsqu'Œdipe tue Laïos. Ce meurtre imbrique tous les temps et Œdipe s'inscrit à ce moment-là dans un étrange rapport de fuite dans les deux sens à la fois. C'est-à-dire qu'il entraîne les soldats de Laïos dans une fuite en avant pour les massacrer un à un puis retourne sur ces pas pour achever son père. Les séquences initiales et finales peuvent donc aussi se lire au regard de cette marche qui s'effectue dans les deux sens à la fois ; entre projection en avant et retour vers le passé. « Œdipe repart délibérément en arrière sur le chemin d'où il vient, celui qui mène à l'oracle de Delphes (son futur), avant de fuir vers le char où se tient son vrai père : représentant de son passé le plus enfoui »¹⁹. Les temporalités s'entrechoquent dans un enchevêtrement continu et même si Œdipe semble tourner en rond, nous pouvons émettre l'idée à ce stade de l'analyse, qu'il tente d'échapper à son destin dans une

¹⁶ *Ibid.*, p. 225.

¹⁷ *Ibid.*, p. 227.

¹⁸ *Ibid.*, p. 228.

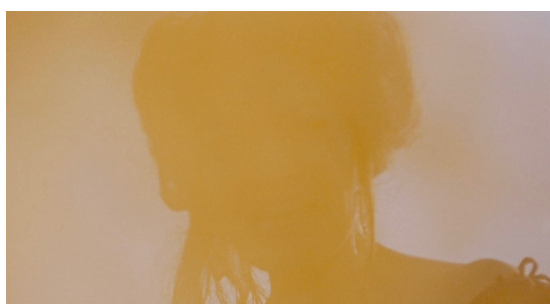
¹⁹ *Ibid.*, p. 229.

fuite en avant et en arrière, en somme dans les deux sens à la fois. La dimension sacrée intervient dans cette course qui pousse Œdipe à fuir mais qui le ramène inévitablement en arrière. Œdipe entretient malgré lui un rapport avec le sacré, c'est son errance duelle et simultanée qui lui confère cette dimension. Dans *Médée*, la problématique temporelle est abordée de sorte qu'elle donne également la sensation de former une boucle sur elle-même. D'avantage qu'une circularité unique, il s'agit d'un certain bégaiement temporel qui brouille la frontière entre réel et visions, anticipations et véritables réalisations. Comme dans *Œdipe Roi*, l'ensemble du film fonctionne sur le mode de séquences miroirs, qui se répondent et s'entrecroisent. Déjà, la première image du film **[Fig. 7]**, agit en tant que force annonciatrice.



[fig. 7] 00'12"

Le générique défile sur une image fixe avec pour arrière-plan, un soleil aveuglant placé au centre du champ. Ce premier plan fait déjà écho au dernier **[Fig. 8]**. Dès maintenant, l'infanticide est alors présent sous nos yeux.



[fig. 8] 1,46'11"

Cette image de Médée, envahie par le feu qu'elle a elle-même allumé, renvoie directement à ce soleil initial qui inondait le champ. Le film commence dans un rayonnement solaire éclatant et s'achève dans les flammes. Il y a une évidente

réciprocité narrative. « Il semblerait que chaque élément de l'histoire revienne deux fois dans le film, soit redoublé dans le récit, comme si tout devait y affirmer le caractère double et divisé des choses et des êtres »²⁰.



[fig. 9] 3'11''

Quand le Centaure narre à Jason son histoire, **[Fig. 9]**, ce-dernier a la moitié du visage baigné d'une douce lumière mais celle-ci est déjà éblouissante, Jason plisse les yeux lorsqu'il la rencontre. Les flammes de Médée sont dès lors présentes physiquement sur lui. De plus, cette séparation du visage entre ombre et lumière peut aussi faire écho à la « déséducation » religieuse de Jason. « Jason a subi, auprès d'un être plus sage, le Centaure, d'abord gardien du sacré (sur quatre sabots) puis propagateur de la nouvelle philosophie profane (sur deux pieds), lentement et plus sûrement, la même « déséducation » religieuse. [...] La morale finale de cette histoire est la coexistence, *dans la même personne*, [...], des deux visions du monde, sacrée et profane »²¹. Jason s'inscrit ici dans ce début de « déséducation » et dans cette réciprocité narrative que nous exposons plus haut dans l'analyse. La boucle se referme sur elle-même, comme une toile que l'on aurait pliée en deux et sur laquelle chaque face finit par se rejoindre. Ce caractère duel des choses et des êtres peut aussi rappeler le propre dédoublement intérieur dans lequel est plongé Médée. Le monde qui l'entoure se veut profondément sacré alors que lorsqu'elle rencontre Jason et qu'elle en devient totalement éprise, son monde deviendra profane, à l'instar de son amant. De sorte que, la question du double, de la césure gémellaire, constitue le schéma narratif du film tout entier.

²⁰ *Ibid.*, p. 231.

²¹ *Ibid.*, p. 230.

En allant plus loin, nous pouvons alors constater que davantage qu'une temporalité qui ronronne sur elle-même, elle se répète effectivement mais sur un mode de réciprocité. *Médée* fonctionne par symétrie. Cet ordonnancement des choses et des êtres laisse présager une crise latente, des actions initiales qui bouillonnent et qui, quand elles rejoindront leur double narratif dans la suite du film, laisseront jaillir une dimension chaotique. La symétrie distille lentement le désordre. La répétition d'une séquence ne ressemble jamais véritablement à la première. Depuis, quelque chose s'est égrainé. Le monde de Médée est un monde sur le déclin, qui ne demande qu'à mourir et la symétrie visuelle porte en latence ce bouleversement. De sorte que, le film peut se penser en dyptique. « Après que le dieu Soleil s'est adressé à Médée à travers le cadre d'une fenêtre, il est, dans la scène finale du meurtre des enfants, redoublé par la Lune. Au moment de l'infanticide, le visage de Médée est exposé à la lumière blanche de celle-ci, tandis que le soleil réapparaît symétriquement au petit matin, annonçant le brasier final »²². Réciprocité et redoublement. Ce qui a été, sera de nouveau. « Cette dernière symétrie est elle-même symétrique de la première du film »²³. Tout était là, dès le commencement. « La conception cyclique du temps se traduit par un désintérêt pour l'histoire puisqu'il n'y a pas d'événements uniques dans le temps mais une constante répétition »²⁴. La répétition, si elle crée un effet d'enfermement des protagonistes dans leur monde, permet de basculer d'un temps circulaire à un temps dont le cercle se serait enrayé. Et si tout se répète, cela ne se fait qu'avec déstructuration. *Médée* se voit avant tout, comme le film de la démolition d'un monde dont les cendres se dissipent.

La symétrie de l'œuvre pasolinienne se perçoit également dans le dédoublement de la réalité et de sa projection. Deux séquences notamment mettent en lumière cet aspect, celles des dons de Médée à Glaucé pour ses noces avec Jason (1,12'50"-1,15'55" pour la première séquence et 1,31'34"-1,34'46" pour la seconde). D'abord, le dialogue entre Médée et Jason est sensiblement le même et les séquences débutent pareillement. Un panoramique latéral de droite à gauche sur Médée est effectué dans les deux séquences. « Comme toujours au cinéma, ainsi que l'a expliqué une fois pour toutes Christian Metz, nous accompagnons le mouvement du

²² *Ibid.*, p. 231.

²³ *Ibid.*, p. 293.

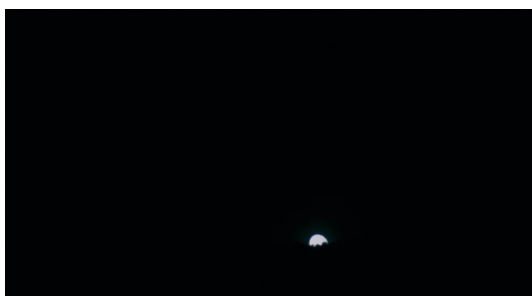
²⁴ Hesna Cailliau, *L'esprit des religions, Connaître les religions pour mieux comprendre les hommes*, Toulouse, Editions Milan, 2012, p. 106.

panoramique de notre regard, forcés mais aussi consentants »²⁵. De sorte que, la première séquence nous rend témoin du crime que complot Médée contre Glaucé et Créon mais nous l'ignorons encore. Alors que lorsque la séquence se répète, nous en devenons les complices, notamment par l'usage du panoramique qui, comme l'expose Christian Metz, oblige le regard mais le fait aussi acquiescer. La première séquence n'est qu'une projection de Médée, la seconde, une réalité. Dans sa projection, la bande sonore est essentiellement constituée d'une musique aux tonalités africaines et archaïques, quand elle s'empare des bijoux pour les donner à ses enfants, ces derniers ne tintent pas entre eux, alors que dans l'accomplissement du réel, la musique a disparu et les grelots des bijoux résonnent. Au regard de la seconde séquence, il semble ensuite évident que nous sommes dans un mirage du réel. In fine, la première séquence fonctionne comme une répétition générale pour la réalisation de la deuxième, une répétition dans le sens théâtral du terme. Il est intéressant de noter qu'initialement, dans le scénario, la vision anticipatrice de Glaucé se substituait à un cauchemar régressif dans lequel Médée se remémorait les rites sacrificiels auxquels elle avait participé. Ainsi, dans le film, le cauchemar a laissé place à la projection. La symétrie des séquences met ici en lumière, non pas des événements qui ont véritablement lieu et se dupliquent dans leur réalité, comme nous l'avons vu dans nos propos liminaires, mais un fait semblable qui attend sa réalisation dans la répétition. Le chaos n'est pas latent dans la première séquence, il envahit déjà le monde de Médée. Il a déjà éclos. Là où il semble se tapir dans les séquences miroirs comme nous l'avons vu dans l'analyse de la première image et de la dernière ; il bouillonne puis déstructure. Ici, dès la projection de Médée, le désordre n'est pas suspendu ni même dissimulé.

De sorte que les deux mondes, celui de Jason qui se veut profane et celui de Médée qui se veut sacré, se rencontrent et se heurtent dans un étonnant dédoublement ; dédoublement qui constitue la quintessence du film. Le film n'étant au fond, qu'une histoire de dédoublement. « D'autres motifs circulent entre les deux mondes, qui se font ainsi miroir : la chute du corps (celui de Médée dans les flammes, celui de Glaucé en flammes), le seuil, symbole de l'état transitoire sur lequel se tiennent les personnages [...], les servantes, le soleil, les couronnes de fleurs, les

²⁵ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 293.

bijoux »²⁶. Dans cette rencontre de deux mondes qui se font face, l'œuvre épouse une forme qui progressivement rompt la circularité première pour accoucher d'une gémellité angoissée. Angoissée parce qu'instable dans sa symétrie visuelle. Comme nous avons pu l'exposer, la symétrie entraîne le chaos. En poursuivant cette idée liminaire, nous nous rendons compte que, c'est justement de cet ordre chaotique qu'éclot une dimension sacrée. Le sacré plus fort que tout, même plus fort que le reniement qu'en fait Médée. « La géométrisation de l'espace de Corinthe, soulignée par de forts jeux de symétrie à l'intérieur des plans, trouve son origine en Colchide. Là aussi, malgré un espace chaotique, la présence d'éléments verticaux et horizontaux organise l'espace. L'alignement des pierres de couleur, des arbres, des bâtons sur lesquels s'appuient les soldats, des processionnaires et même de la famille royale, sont autant d'éléments visuels qui tracent des lignes dans l'espace et fixent des limites. [...] Ainsi, lorsque Médée se place de profil, elle l'est absolument, comme une statue, dans l'arête parfaite de son visage ; si elle se tient de face, elle retrouve la majesté des icônes byzantines »²⁷. In fine, de cette symétrie chaotique découle une sacralité muselée, silencieuse et qui ne peut finalement provenir que dans sa dissolution la plus totale. Insidieusement, le soleil sacré de Médée ouvre le film et ne le quitte jamais vraiment. Même dans la nuit, il brûle toujours **[Fig. 10]** à **[Fig. 13]**.



[fig. 10] 35'52''



[fig. 11] 36'14''



[fig. 12] 36'20''



[fig. 13] 37'10''

²⁶ Céline Gailleurd, *Médée*, Pier Paolo Pasolini, Paris, L'Avant-Scène Cinéma, n°573, 2008, p. 6.

²⁷ *Ibid.*, p. 6.

Dans cette séquence, alors que la nuit semble envelopper la Colchide, [Fig. 10], une temporalité floue envahit les lieux. D'un point de vue sonore, nous sommes dans une ambiance nuit, des grillons ponctuent l'ensemble de la séquence même quand il semblerait qu'il fasse déjà jour, [Fig. 11] et [Fig. 12]. Progressivement, tandis que Médée prépare le vol de la Toison d'or, la lune devient de plus en plus solaire, [Fig. 13], pour ensuite éblouir complètement les grottes du temple. La noirceur de la nuit n'aura pas duré, elle a été éclipsée par la clarté éblouissante du soleil ; astre qui intervient systématiquement avant l'accomplissement des crimes de Médée (au moment du vol de la Toison, du meurtre de son frère Absyrtos et de l'infanticide final). Davantage qu'un dédoublement, le soleil évince l'astre nocturne et permet au sacré muselé de Médée, de renaître et cela, dès le premier plan du film. Premier plan qui fonctionne comme un memento, une survivance mémorielle qui porte en elle la charge du passé et son inévitable réalisation. « La Colchide porte en elle tous les signes de sa chute [celle de Médée]. Elle s'y précipite, inéluctablement. [...] Mais inéluctablement aussi, les puissances du sacré, quelque refoulées qu'elles puissent être, doivent ressurgir. Et balayer avec elles toute trace de la civilisation qui les a asservies »²⁸. Par conséquent, plus que sa présence insidieuse dans le dédoublement formel du film, (qui se pense comme une œuvre miroir), le sacré n'est pas produit par ce régime temporel. Au contraire, c'est lui qui induit cette circularité enrayée. Là où Œdipe entretenait une relation malgré lui avec le sacré, dû à sa propulsion involontaire entre deux temporalités simultanées, le passé et l'avenir, c'est la structure divisée de *Médée*, qui enfante cette émergence du sacré. Dans les deux cas, que la circularité temporelle des œuvres se manifeste par imbrication ou dédoublement d'événements, nous sommes face à des personnages qui achèvent de mourir et qui s'inscrivent dans un schéma répétitif qui, même s'il induit ou projette un surgissement sacré, s'enracine dans un régime temporel « mourant », sur le déclin. « D'abord Œdipe est un poète décadent, puis un poète marxiste, puis plus rien, quelqu'un qui va mourir »²⁹. D'une certaine façon, les rouages de la boucle temporelle sont brisés et laissent mourir ses protagonistes dans une sacralité entravée.

²⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁹ Bernard Eisenschitz, *Pasolini : Œdipe Roi et le dossier complet de Théorème*, Paris, L'Avant-Scène Cinéma, n°97, 1969, p. 9.

2. Une temporalité distendue : étude du travelling.

Il est intéressant de revenir sur les deux premiers longs-métrages de Pasolini, *Accattone* et *Mamma Roma* puisque nous y décelons déjà une approche temporelle spécifique ; le temps pensé comme fil continu interminable et illimité. Notre démarche non chronologique s'explique ici par un désir de mettre en avant dans notre propos liminaire, deux réalisations plutôt explicites dans le schéma temporel qu'elles proposent afin d'affiner progressivement l'analyse et de se rendre compte que ce retour aux origines filmiques du cinéaste est nécessaire voire incontournable pour comprendre la théorie pasolinienne du temps. À l'instar de Pasolini, cette étude fonctionne sur une imbrication d'idées qui s'entrechoquent les unes dans les autres afin de créer une véritable résonnance d'un point de vue narratif et formel.

Accattone comme *Mamma Roma* se caractérisent par une temporalité qui ne cesse de s'étirer. Les protagonistes s'embourbent dans ce quotidien qui ne finit pas et dans lequel tout se ressemble. Si la temporalité dans ces films ne semble pas circulaire, elle répond toutefois au schéma temporel de la ligne. Dans le sens où, les personnages s'engagent de manière systématique et irrémédiable sur un chemin qui ne présente jamais d'arrivée au loin, ou celle-ci n'est rien d'autre qu'un simple mirage. Ainsi, nous sommes face à des protagonistes qui chutent mais qui ne s'en rendent jamais totalement compte. La ligne temporelle les prive de clairvoyance ou du moins d'anticipation. Ils ne sont jamais en avance sur l'accomplissement de leur destin, comme pouvait l'être Œdipe ou Médée ; êtres tout à fait conscients de leur décrépitude annoncée (dès sa naissance, Œdipe est condamné à fuir et dès le vol de la Toison, Médée ne peut que payer les conséquences tragiques de ses crimes). Ici, nous sommes face à deux personnages « innocents » et aveugles. Ils s'insèrent sur une route tragique malgré eux et en ne sachant jamais vraiment vers quelle finalité ils se dirigent. Cette ligne temporelle est formellement matérialisée par l'utilisation du travelling. Godard disait que « le travelling est une affaire de morale », il endosse une certaine part de responsabilité dans ce qu'il donne à voir. Ce procédé tisse un lien étroit entre champ et hors-champ tout en insérant ce double rapport dans une durée distendue mais aussi suspendue.

Dans *Accattone* et *Mamma Roma*, le travelling arrière intervient dans deux séquences quasi identiques, saisissant la marche des protagonistes de manière

frontale, [Fig. 14] à [Fig. 17]. En dehors du quotidien qui s'enlise dans la répétition, l'étirement temporel met surtout en lumière, le tragique en marche. « Accattone, tout au long du film, dort debout comme un vivant déjà mort. [...] Jean Collet notait dans les *Cahiers du cinéma*, en juin 1962 : Accattone était dans la mort bien avant cette mort, il avait marché trop longtemps, exploré des territoires d'où l'on ne revient pas »³⁰. De sorte que, nous nous retrouvons face à des personnages « en marche », qui « brûlent » les semelles mais qui, à force de déambuler, finissent par s'égarer et emprunter des directions desquelles ils ne reviendront jamais.



[fig. 14] 41'09''



[fig. 15] 1,18'06''

Le travelling arrière s'inscrit dans une durée presque semblable, de plus de deux minutes et Accattone, situé dans les deux cas à gauche, ne cesse de repasser dans les mêmes lieux, avec des femmes pareillement déçues de son attitude et qui ne prennent pas le temps de l'attendre. Dans la première séquence, [Fig. 14], cette longue marche découle sur celle de la bagarre entre Accattone et le frère d'Ascenza. C'est comme si Accattone marchait dans les pas qui le conduisaient directement vers l'affrontement ; affrontement ponctué par la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach. Ce temps distendu dans le travelling se confronte à l'expression totale du tragique (mise en exergue par la musique de Bach) mais aussi par cette finalité que trouve Accattone au bout de sa course. Dans la deuxième séquence, [Fig. 15], à la fin de cette marche avec Stella, il déclame (1,20'34'') : « Canonisez-moi, j'ai déjà fait pénitence ». Cette discussion semble lui avoir permis de se repentir, toutefois, dans la séquence qui suit, nous le retrouvons dans son activité de maquereau. Dans les deux cas, le travelling arrière

³⁰ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 68.

témoigne d'une impossibilité pour Accattone d'achever sa course sur une finalité positive. De plus, la lenteur de son exécution tend à mettre en avant la mise en place graduelle du *fatum*. Les éléments de la tragédie se positionnent progressivement. De sorte que nous pouvons dire que la tragédie naît de cette temporalité « mise sur arrêt ». C'est parce que le temps se dilue que les protagonistes se perdent sur leur chemin et accélèrent leur propre chute. « Dans *Accattone* [...], le héros verse une larme à contretemps : il pleure bien au moment de sa mort, mais seulement en rêve. Dans la séquence du rêve d'Accattone, qui précède et annonce la dernière du film (chronique des trois voleurs minables et mort véritable du héros), celui-ci voit ses amis en grand deuil porter des fleurs, et apprend brusquement qu'il s'agit de son propre enterrement. Au moment précis de cette annonce, autrement dit au moment de sa mort rêvée, un plan du visage d'Accattone laisse briller une larme discrète qui coule jusqu'au-dessous de la commissure de ses lèvres »³¹. La séquence du rêve de la propre mort d'Accattone fonctionne comme une prophétie et l'allongement temporel auquel il est soumis, ne fait que le conduire vers la réalisation concrète de ce rêve. Cela sous-entend que le temps de la tragédie ne peut avoir lieu que dans la lente marche de décrépitude de ses personnages. C'est parce qu'Accattone est « usé » par sa course incessante, qu'il tombe. D'ailleurs, c'est en essayant de fuir qu'il est renversé et meurt. Avant l'accident, un policier s'exclame (1,50'50") : « Pourquoi fuir ! On te connaît bien ! », comme pour rappeler que sa fuite est impossible. Cette marche sans but dans les pas de la veille fonctionne comme un temps annonciateur. En fait, il est évident qu'Accattone n'avance pas, il piétine et ce piétinement annonce son incapacité à se fixer dans son monde. Par conséquent, il semblerait que les protagonistes de ces deux films, Accattone comme Mamma Roma, soient victimes de leur propre inadaptation au monde dans lequel ils évoluent, et cette inaptitude à s'y insérer, les pousse à être toujours dans le mouvement de la fuite et dans celui de la marche sur cette temporalité linéaire illimitée. À l'instar de ces deux séquences aux résonances formelles similaires, deux autres moments presque identiques, peuvent être convoqués, cette fois-ci dans *Mamma Roma*, [Fig. 16] et [Fig. 17]. En effet, dans les deux cas, nous retrouvons Mamma Roma dans une longue et lente déambulation de plus de cinq minutes durant laquelle elle est amenée à rencontrer sur sa route un certain nombre de passants qui l'écoutent un instant puis la laissent errer, esseulée.

³¹ *Ibid.*, p. 65.



[fig. 16] 23'07"



[fig. 17] 1,23'17"

La nuit enveloppe progressivement Mamma Roma et seule sa voix grave résonne dans un silence pesant. Les passants qu'elle rencontre, ne l'écoutent pas vraiment ou alors en surface. Alors qu'elle s'interroge sur les raisons qui l'ont conduites sur ce chemin de la prostitution, le travelling arrière qui accompagne sa marche semble la faire tourner en rond. Les rencontres nocturnes défilent puis disparaissent rapidement hors-champ alors que Mamma Roma reste au centre du champ dans une frontalité qui, rappelons-le, témoigne pour Pasolini d'un signe de sacralité. Par conséquent, son errance solitaire, si elle ne la fixe pas dans le monde qui l'entoure, la sacralise dans une dimension tragique. Mamma Roma (comme Accattone) donne la sensation de ne faire que passer. Cela s'explique par leur impossibilité à se fixer dans leur monde mais aussi parce que ce monde-là les rejette. Alors, ils errent. Comme si le mouvement incessant de la marche leur permettait de ne pas mourir encore. Dans son deuxième trajet nocturne, Mamma Roma interroge Bianca Fiore avec cette phrase : « Mais le mal que tu fais est comme un chemin où marchent aussi les autres... les innocents ». En somme les innocents tels que son fils Ettore qu'elle entraîne malgré elle sur son chemin. Ainsi, cette séquence fonctionne comme un « plan-métaphore » dans le sens où il rend compte en image du chemin qu'évoque Mamma Roma en mots. Il est matérialisé. « [...] la notion de continuité qu'emporte avec elle l'idée de fils tellement semblables à leurs pères, et qui s'entend comme enfermement dans un *destin*, et non comme inscription dans une histoire continuiste »³². L'histoire dans laquelle s'enlise Mamma Roma comme Accattone, ne se veut pas « continuiste » mais s'insère dans une linéarité contrariée qui tourne en rond et entraîne des innocents sur son passage. Toujours dans cette deuxième séquence, [Fig. 17], le travelling arrière perd quelques fois Mamma Roma, qui toute de noir vêtue, disparaît

³² Alain Naze, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, *op. cit.*, p. 11.

complètement, s'efface, se dissout déjà dans une temporalité interminable qui a favorisé son effacement progressif. À la fin du travelling, il ne reste plus qu'une voix. In fine, le temps qui s'étire cristallise la lente agonie des protagonistes et la révèle. La ligne temporelle pensée comme acheminement vers la mort. Si cette linéarité semble empêcher ces deux personnages de voir la fin du chemin vers laquelle ils se dirigent, il n'en demeure pas moins qu'ils sont munis d'un pressentiment ; pressentiment que possède un héros tragique.

« Rappelons la distinction qu'effectuait Pasolini entre « cinéma » entendu comme « reproduction ininterrompue et fluide de la réalité », autrement dit comme plan-séquence infini, et « film » entendu comme effet de coupure dans ce plan-séquence infini, césure opérée par le montage »³³. Ces séquences de travellings fonctionnent dans une certaine autonomie narrative, dans le sens où elles se pensent en tant que « plan-séquence infini » et d'elles, exhument une prise du réel qui se veut avant tout, sacralisé. « Pasolini ne parlait-il pas, à propos de ces longs plans-séquences, apparemment sur un plan technique ou stylistique, de *travellings contre-nature* »³⁴ ? (Il faisait écho aux travellings des néo-réalistes italiens). Lorsqu'il utilise le travelling, c'est avant tout pour fétichiser les choses de ce monde et sacraliser le réel. La force synthétisante du montage rend possible une césure dans la continuité et donc, c'est par la discontinuité, que l'éclosion de la sacralité devient possible. Pour poursuivre l'analyse, nous pouvons nous interroger un instant sur le dialogue intra-filmique qu'entraîne ces séquences de travellings. En effet, si les extraits mis en avant plus tôt dans notre étude témoignent d'un indéniable rapport entre les films, les séquences fonctionnant ici en tant que véritable chiasme visuel, il est important de relever le lien qu'effectue l'usage du travelling à l'intérieur même du film. « De lents travellings caressent le corps mourant du fils pendant que de vifs travellings enflent la douleur vitale de la mère. Elle embrasse comme ses derniers fétiches, ou ses premières reliques, les vêtements vides du fils posés sur le lit qui, précisément, manquent à ce corps en sous-vêtements, grelottant de fièvre dans la prison »³⁵. Ces mouvements se répondent et entrent dans un dialogue sémantique. En plus de distendre la temporalité, le travelling crée du lien entre l'agonie du fils et celle de sa

³³ *Ibid.*, p. 79.

³⁴ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 79.

³⁵ *Ibid.*, p. 82.

mère. Plus que de s'étirer, le temps se suspend. Il se suspend dans une étonnante symétrie visuelle (surtout visible dans les premières minutes du film et à la fin). En effet, un double rapport semblable se manifeste à deux endroits distincts, créant un effet de dédoublement, de duplication, comme si la finalité de cette histoire était déjà contenue dans l'incipit du film. C'est une thématique que nous retrouvons dans plusieurs des films de Pasolini; cette idée que le début contient des traces annonciatrices de la fin. Le retour d'Ettore dans la banlieue romaine comme l'annonce de sa mort à sa mère sont deux événements traités et représentés de la même façon : par un double mouvement ; un travelling avant suivi d'un travelling arrière.



[fig. 18] 12'19"



[fig. 19] 12'25"



[fig. 20] 1,45'13"



[fig. 21] 1,45'15"

Dans la séquence initiale, **[Fig. 18]**, le travelling avant est effectué sur la façade extérieure du nouvel immeuble de la banlieue romaine dans lequel Mamma Roma et Ettore vont vivre. Puis le travelling arrière, **[Fig. 19]**, se fait sur la marche de Mamma Roma et de son fils qui se rendent dans ce nouveau quartier populaire. Mamma Roma promet d'ailleurs à son fils que cette habitation ne sera que provisoire et que, très rapidement, ils déménageront pour un autre logement situé dans un beau quartier de Rome. Cette promesse liminaire ne sera jamais tenue et résonne déjà comme une annonce illusoire dans la bouche de Mamma Roma. Ensuite, lorsqu'à la fin du film, le

même procédé est employé, c'est pour d'abord saisir en travelling avant, le quartier dans lequel se trouve l'appartement de Mamma Roma et de son fils (dans la banlieue romaine), **[Fig. 20]** mais cette fois-ci vu de l'intérieur, pour finir sur un travelling arrière sur une Mamma Roma au centre du cadre, ravagée et déboussolée par l'annonce de la mort de son fils, se précipitant chez elle pour se tuer du haut de sa fenêtre dans un acte désespéré. De sorte que, l'utilisation du travelling fonctionne ici, en tant que ligne préparatrice de cette finalité. Les travellings initiaux saisissent le chemin et la marche de Mamma Roma qui se transformera bientôt en course folle. Tout est déjà là, sous-jacent, dans une latence sourde. Le mouvement du travelling avant initial propulse les protagonistes dans un lieu qui sera synonyme de mort et qui les entraîne dans cette prison de laquelle Mamma Roma tente de sortir à la fin, **[Fig. 20]**. La première séquence qui met en scène ce double mouvement se veut en fait, une continuité de la dernière. Comme si l'intégralité du film se résumait à un dialogue narratif entre elles. Les protagonistes s'enlisent dans une unité spatio-temporelle à la tonalité tragique, dans le sens où ils se retrouvent à la fin, là où tout avait commencé. C'est la banlieue romaine qui les capture dans une temporalité qui n'a cessé de s'étirer pour relier cette séquence initiale à cette séquence finale. La promesse de Mamma Roma ne pouvait pas être tenue et le spectateur s'en doute dès sa formulation car cette banlieue romaine porte malheur, les mots de Mamma Roma sonnent faux. « [...] les trois premiers Pasolini indiquent une Rome mendicante, celle des crève-la-faim, puis une Rome maman et putain, celle des barrières de classe, voire une Rome fromage blanc, figurante misérable qui se prend les pieds dans sa toge de pacotille, celle qui habille de paillettes sa misère contemporaine pour se donner le spectacle dérisoire, auquel personne ne croit, de sa grandeur passée, [...] »³⁶. Les derniers plans sur Mamma Roma et sur la ville romaine, **[Fig. 22]** et **[Fig. 23]**, révèlent le regard accusateur de Mamma Roma sur cette ville maudite qui sème la mort. Le champ-contre-champ insiste sur cette rancœur et sur ce visage dénonciateur, qui en plus de souffrir semble revêtir le voile de la culpabilité. L'histoire de Mamma Roma se résume à une incapacité à s'extraire de son monde, elle entraîne sur son chemin de mésaventure, des innocents comme son propre fils, qu'elle ne parvient pas à sauver.

³⁶ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 57.



[fig. 22] 1,45'53"



[fig. 23] 1,45'57"

« L'espace qui sépare définitivement la mère du fils, lors de la dernière séquence, ne peut être comblé par la voix : aux « *Ettore !* » criés dans la rue à l'annonce de sa mort, et qui font suite à tous ceux qui ont scandé le film, avec cette accentuation lancinante si frappante sur la première syllabe, succède le cri silencieux du visage de « Mamma Roma », mère pétrifiée comme les monuments excentrés misérables de la ville mortifère dont elle porte le nom (celle qui laisse crever sans soin les enfants indisciplinés dans ses prisons) »³⁷. Mamma Roma porte en elle et de manière intrinsèque, le fardeau de la mort. À l'instar de la ville qui tue, elle sème elle aussi le chaos. De sorte que, Mamma Roma résiste à cette temporalité qui s'étire car c'est elle qui en est la cause. C'est elle qui entraîne les autres sur son chemin d'infortune qui ne cesse jamais de se distendre (cf les travellings nocturnes). In fine, la temporalité oscille entre alanguissement et suspension. Dans le sens où ces travellings semblent produire un étirement temporel interminable créant un pont entre le début et la fin tout en donnant la sensation de mettre sur arrêt cette temporalité. La mise sur pause est produite par ce chiasme visuel entre justement, le début et la fin, car il crée à lui seul, un effet de condensation narratif qui met en place la dimension tragique. « Composer une tragédie implique donc une relation à l'époque, au temps présent. L'auteur dramatique doit tenter de réconcilier les contradictions de son époque en utilisant la médiation d'une fable, d'une histoire qui lui est étrangère [propos d'Hölderlin rapportés par René De Ceccatty]. Même s'il ne transpose pas explicitement des éléments modernes dans la « fable » passée, Pasolini opère de la même manière »³⁸. Avec *Accattone* et *Mamma Roma*, Pasolini transpose les éléments de la tragédie antique dans une fable de son époque. La temporalité se pense donc

³⁷ *Ibid.*, p. 79.

³⁸ René De Ceccatty, *Sur Pier Paolo Pasolini*, Monaco, Editions du Rocher, 2005, p. 64.

avant tout comme un procédé catalyseur d'une époque à l'autre. Elle imbrique dans un ensemble poétique des bribes de temps distinctes les unes des autres. En évoquant ces bribes temporelles qui s'imbriquent, nous aimerions aborder un instant, l'allusion picturale que met en scène Pasolini combinée à son usage du travelling pour la séquence d'Ettore dans la prison, **[Fig. 24]**. En effet, trois travellings arrière descendants sont effectués sur Ettore en train d'agoniser. Cette agonie très « christique » n'est pas sans rappeler les tableaux de Mantegna ; imbrication temporelle entre la fable et ses réminiscences antiques. Ces mouvements partent du particulier (le visage affaibli d'Ettore) pour dévoiler l'ensemble du dispositif sur lequel il est maintenu. Le gros plan entraîne lentement l'apparition du plan moyen. De sorte que, l'agonie est saisie dans sa « quintessence », elle surgit par dévoilement. Après le visionnage du film *Kapò* de Gillo Pontecorvo (1961), Jacques Rivette a commenté l'utilisation d'un travelling avant qui dévoilait le suicide de la protagoniste : « L'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. La morale est une affaire de travelling ». Rivette met ici en exergue un élément capital dans la caractérisation même du travelling : que donne-t-il à voir et comment ? C'est parce qu'il crée une relation spéciale entre le champ et le hors-champ que le travelling revêt une responsabilité d'ordre morale dans ce qu'il saisit. Ici, l'agonie d'Ettore est montrée dans sa crudité la plus juste, à la manière des peintres italiens, comme si la caméra se déplaçait sur une toile de l'un d'eux, **[Fig. 25]**.



[fig. 24] 1,40'27''

La lenteur avec laquelle il est réalisé, met en lumière une monstration empreinte de pathos, ces travellings qui se répètent à trois reprises revêtent une dimension

larmoyante (impression renforcée par la musique mélancolique et déchirante de Vivaldi). Cette triple répétition sur ce corps mourant devient symptomatique de l'immobilité du personnage dans le mouvement de la caméra. Dans le sens où, l'immobilité d'Ettore est saisie dans le déplacement et résume à lui seul, l'incapacité du protagoniste à s'extraire de ce monde qui va trop vite et dans lequel il reste figé.



[fig. 25]

La Lamentation sur le Christ mort, Andrea Mantegna, 1480

Détrempe sur toile, 68 x 81 cm, Pinacothèque de la Brera, Milan

Par conséquent, la répétition combinée à la lenteur d'exécution, confèrent à la séquence une dimension davantage que tragique, inquiétante. Ce refrain visuel accompagne Ettore vers la mort, il se substitue au chemin physique et étire cette ligne jusqu'à Mamma Roma (cf ultimes travellings avant et arrière sur elle et son appartement dans la banlieue romaine). La fixation d'Ettore est remplacée par la course désespérée de Mamma Roma qui la conduit in fine, vers la même finalité que son fils, la mort. Donc le travelling en plus d'accompagner les protagonistes, bégaie et précipite mais les réunit aussi. Il crée une ligne de fuite qui tend à les rassembler. Nous parlions de travellings inquiétants plus haut. En effet, la répétition du travelling, que ce soit dans *Accattone* comme dans *Mamma Roma*, crée un sentiment de déjà-vu qui décontenance étrangement les protagonistes eux-mêmes. Comme si leur existence se résumait à un passage sans fin dans les mêmes endroits tout en allant constamment dans une propulsion en avant. Une ligne qui ne finit pas mais qui se ressemble sensiblement dans son déroulé. De sorte que la temporalité ne se pense plus seulement dans une distension illimitée, mais aussi dans une étrange réapparition d'un retour familial.

3. Etude d'une temporalité inter-filmique.

S'il existe une temporalité autonome et interne à chaque film, il est intéressant de s'interroger à présent sur une modalité temporelle qui s'entrecroise d'un film à l'autre. En effet, les œuvres pasoliniennes se répondent à plusieurs niveaux. D'abord, d'un point de vue autobiographique, il est vrai que toutes ces réalisations disent quelque chose de son auteur. Ensuite, nous pouvons constater qu'une approche non chronologique permet justement de croiser les films dans une temporalité commune, filmique et qui englobe toutes les bribes temporelles singulières. Le temps se pense ici dans son unicité la plus totale parce que justement il rassemble tous ces fragments temporels disparates et qui fonctionnent par eux-mêmes. Par conséquent, c'est la mise bout-à-bout de ces éléments discontinus qui permet l'éclosion d'une véritable continuité narrative et filmique. Nous avons pu constater que plusieurs films de Pasolini se croisent en un parfait chiasme visuel, c'est notamment le cas pour *Accattone*, *Mamma Roma*, *Œdipe Roi* et *Médée*. Ces quatre films se rejoignent à plusieurs niveaux et certains peuvent même se penser dans une étonnante continuation diégétique. Le film pasolinien ne s'appréhende pas seulement dans son autonomie, il n'existe pas que pour lui-même mais porte en lui les fantômes d'autres films ou les projections des prochains.

Mamma Roma est un film qui peut se penser avec l'ombre fantomatique, omniprésente et indissociable, d'*Accattone*. « Le repas de mariage rassemble une bande de proxénètes romains, tout droit sortis de l'univers d'*Accattone*, [...]. L'un des deux héros du film, le fils, n'est pas encore présent, mais il est en quelque sorte délégué par un petit enfant présent au mariage, avec qui joue *Mamma Roma*, [...]. La scène de la noce peut donc être considérée comme un prologue, une scène sinon originaire du moins originelle, et fondatrice. Elle renvoie idéalement au film précédent : Ettore, virtuellement présent lors de cet avant-film sous la forme du petit enfant, est le fils de *Mamma Roma* et de Carmine joué par Franco Citti, autrement dit le fils d'*Accattone* »³⁹. De sorte que, *Mamma Roma* fonctionne comme une œuvre jumelle à celle d'*Accattone*, un prolongement narratif s'opère entre elles puisque Carmine et *Accattone* sont interprétés par la même personne, Franco Citti, et ce choix crée un lien diégétique entre les deux réalisations. Comme si les personnages joués

³⁹ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 74.

par Franco Citti se rejoignent pour n'être au final, qu'une seule et même personne. Une véritable ambiguïté narrative se met alors en place. C'est l'idée que la continuité narrative va au-delà de la fin d'*Accattone* pour se poursuivre et s'achever avec *Mamma Roma*. Fondamentalement, Carmine est Accattone, il est ce même proxénète avide d'argent et incapable de se repentir. Son errance linéaire le conduit jusqu'à Mamma Roma et son fils Ettore. « *Mamma Roma* a été fait également [comme *Accattone*] sur Ferrania, toujours traitée pour durcir l'image. Mais elle a été tirée normalement. [...] Pour *Mamma Roma* avec la Magnani, ce sont pratiquement deux films qui ont été faits. L'un était *Accattone*, l'autre *Mamma Roma* »⁴⁰. La ligne temporelle crée alors un pont entre les deux films pour finalement, ne pas s'arrêter. En effet, *Mamma Roma*, c'est aussi le spectre déjà présent de *Médée*. Aux côtés de ces deux mères, les enfants ne survivent pas. Mamma Roma, à l'instar de Médée, porte en elle le poids de la perte de son fils (pas volontaire) mais c'est aussi une mère qui tue. Chez Pasolini, les mères créent la mort ou y assistent, impuissantes (cf *L'Évangile selon Saint Matthieu*). Dans tous les cas, elles entretiennent un rapport étroit avec la mort. Elles ne font pas que mettre au monde leur progéniture mais elles substituent dans le même temps leurs enfants à leur propre existence. « [...] à travers la mère, c'est toujours une histoire d'hommes qui est racontée, de fils et de pères, de chefs et de martyrs »⁴¹. Il est vrai que *Mamma Roma* et *Médée* mettent avant tout au centre de la narration des histoires d'hommes. Celles d'Ettore, de Jason et de leurs enfants. Mais tous les enfants finissent par mourir en martyr. Ils périssent à cause de leur mère et se voient inévitablement sanctifiés parce qu'ils subissent malgré eux leur propre finalité. Le thème de la mère revient très souvent chez Pasolini et une projection autobiographique n'est pas à écarter. *Mamma Roma* incarne aussi l'anti-Œdipe. « C'est le film du corps bafoué de la mère – et de la femme – plus que celui de l'inceste oedipien, alors même qu'on s'attend à un scénario freudien. [...] c'est la mère qui est amoureuse, qui désire métaphoriquement se marier avec son fils et coucher avec lui. C'est elle qui veut tuer le père ; le père joué par Franco Citti qui sera Œdipe quelques années plus tard, en 1969, et non Laïos. [...] *Mamma Roma* est pourtant un film « oedipien » mais dans un sens pré-freudien, car il s'agit, à nouveau, d'une tragédie

⁴⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁴¹ *Ibid.*, p. 75.

grecque »⁴². De sorte que, *Mamma Roma* étire également sa ligne temporelle jusqu'à celle d'*Œdipe Roi* (ou est-ce l'inverse ?). Dans tous les cas, des ramifications originelles circulent entre ces deux films, dans un sens comme dans l'autre. Désormais, la temporalité peut être abordée plutôt en tant que croisement temporel et les films comme des vases communicants les uns avec les autres. « En somme, superposant film sur film, *Mamma Roma* est le lieu, merveilleusement déchiré et recollé, des accouplements improbables »⁴³. Par conséquent, davantage que de croisement, nous pourrions parler de superposition filmique. La temporalité circulerait de manière linéaire du premier au dernier film. Les réalisations pasoliniennes peuvent donc se concevoir comme des chapitres d'une œuvre qui ne peut atteindre sa globalité que par cet indispensable emboîtement filmique. Le sens émane de cette unité temporelle inter-filmique. Très souvent, chez Pasolini, la thématique du lit vide revient dans plusieurs films. Dans *Mamma Roma*, après la mort d'Ettore, il ne reste que des vêtements éparpillés en désordre sur le lit de ce fils disparu, [Fig. 26] et [Fig. 27]. Le lit devient alors le symbole de la disparition car, il met en exergue une temporalité sur arrêt, qui conserve encore les traces de ce fils mort et qui les insère dans une durée éphémère, suspendue.



[fig. 26] 1,45'26"



[fig. 27] 1,45'33"

Ce lit vide, rappelant également cette union incestueuse qui n'aura jamais lieu alors qu'elle trouvera son acmé dans *Œdipe Roi*. Présence déjà flottante du spectre de l'accouplement filial. Nous retrouvons aussi cette représentation du lit vide dans *Théorème*. Lorsque le Visiteur quitte momentanément la demeure bourgeoise, Lucia, la mère, se prosterne devant le lit de l'être éclipsé et y caresse les vêtements restants

⁴² *Ibid.*, p. 76.

⁴³ *Ibid.*, p. 82.

qui s’y trouvent encore. Reliques esseulées de la personne aimée qui s’en est allée. Là aussi, une ambiguïté oedipienne s’immisce dans cette séquence de *Théorème*, car le Visiteur pourrait avoir l’âge d’être le fils de Lucia. In fine, c’est bien souvent devant le lit du fils que la mère se recueille ou s’agenouille ; ultime présence intime. Dans *Médée*, le lit devient le réceptacle des enfants morts. Avant le coucher, Médée les lave puis les câline chacun à leur tour, avant de les tuer et ensuite, de les déposer dans leur lit respectif, [Fig. 28] et [Fig. 29].



[fig. 28] 1,43’45’’



[fig. 29] 1,43’48’’

Le lit devient ici tombeau et la temporalité ne se voit plus seulement suspendue, mais complètement interrompue. Alors que dans *Mamma Roma*, seules les empreintes du fils restaient visibles, dans *Médée*, les corps ont remplacé les traces. Par conséquent, dès *Mamma Roma*, le lit incarne le passage de la mort et nous le retrouvons de manière très imagée dans *Médée*. Cette thématique du lit vide est également traitée dans un poème de Pasolini dans la *Suite frioulane*, intitulé *Soupir de ma mère sur une rose*⁴⁴ :

Refaisant le lit de mon fils,
je te trouve sur le drap
blanc, rose blanche
je te trouve sur le drap.

[...]

Tu te tais, toi, revêche
autant que lui, à cette heure
sait-on où il peut être ?
lui et sa paix revêche !

⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, *La nouvelle jeunesse, Poèmes frioulans 1941-1974*, Paris, Editions Gallimard, 2003, p. 99.

Comme dans le giron du ciel,
tu es silencieuse sur son drap
et mon jeune cœur
est silencieux sous le ciel.

Nous sommes face à des mères dont le maternalisme s'est dissipé. D'un point de vue stylistique, nous constatons que la séquence de l'annonce de la mort d'Ettore à Mamma Roma se fait dans un mouvement fluide et pressé. Des panoramiques effectués caméra à l'épaule, ponctuent la scène d'un empressement brutal puisque Mamma Roma veut, elle aussi, mourir. Tandis que dans *Médée*, des plans fixes viennent saisir frontalement les dépouilles des enfants. Il n'y a pas d'agitation face à cette confrontation avec la mort. Celle-ci s'impose à nous, de la même sorte que Médée l'a elle aussi imposé. Tout est ritualisé chez Médée, de l'infanticide à sa mise en scène. De plus, nous notons une certaine lenteur d'exécution, chaque mouvement de Médée est empreint d'une temporisation. Même la musique finit par se suspendre. Les plans se figent dans une fixité déconcertante, tout semble contenu même l'échange final entre Médée et Jason. L'immobilité du champ-contre-champ centralise l'action, la concentre dans son intensité. *Mamma Roma* comme *Médée* s'achèvent cependant tous les deux, sur des visages de mères aux yeux embués et remplis de colère, [Fig. 30] et [Fig. 31]. Les films se clôturent sur cet ultime regard maternel et sur des cris qui fusent de part et d'autre jusqu'à atteindre finalement le silence le plus total. Seule la musique résonne : les notes de Vivaldi clôturent *Mamma Roma* et une musique aux tonalités archaïques achève *Médée*. Les temporalités finissent par se rejoindre ici, dans ce dernier regard (commun) et accusateur (vers Rome ou vers Jason).



[fig. 30] 1,45'50''



[fig. 31] 1,44'53''

In fine, nous pouvons dire que la tragédie grecque se pense dans une rétrospective temporelle puisqu'elle se manifeste dès *Mamma Roma*. Le passé antique ressurgit dans *Mamma Roma*, comme si avant même d'être réalisé, *Médée* se mirait déjà dans cet avant film. Par conséquent, en dehors de toute considération chronologique, la notion de pré-film semble erronée. « Fondamentalement, c'est un certain type de rapport au temps qui me paraissait fonder cet écho persistant, sous des occurrences diverses, à travers le surgissement de blocs de passé dans notre présent chez Pasolini, notamment dans son cinéma, mettant en images des corps pauvres, sous-prolétariens, crevant l'écran, mais aussi à travers l'idée de « sauvetage » du passé »⁴⁵. Il s'agit bien d'un rapport ténu entre les survivances du passé et les mirages du futur, le souvenir mémoriel qui refait surface. Bien entendu, littéralement, *Mamma Roma* ne se résume pas totalement à un avant-*Médée*, davantage que cela, ce film peut se penser dans la perspective qu'il établit avec le passé antique. « Il y a des *retours* qui ne doivent rien au souvenir [...], et tout à la mémoire [...] – échardes messianiques fichées dans la chair du temps »⁴⁶. Cette convocation d'un temps mémoriel s'opère aussi parce que dans chacun de ses films, Pasolini y introduit une part de sa propre histoire. Comme nous l'avons exposé un peu plus haut dans l'analyse, le liant de cette temporalité inter-filmique se matérialise par la sollicitation d'un temps autobiographique. Au passé historique s'ajoute celui de son auteur.

Œdipe Roi est certainement un des films les plus personnels réalisés par Pasolini. « Je suis proche du mythe oedipien – l'amour du fils pour la mère, la haine du père – mais j'en suis plus proche dans la mesure où je l'ai vécu, j'en suis plus éloigné dans la mesure où je l'ai dépassé »⁴⁷. Ce dépassement est notamment visible par l'intervention de Pasolini dans le film lui-même, **[Fig. 32]**, car il incarne un personnage qui le place en dehors des enjeux du mythe oedipien. Il rencontre Œdipe pour le supplier de sortir le peuple de la misère et de la maladie qui sème la mort à Thèbes. Ce rôle de porte-parole du peuple qu'il endosse, l'extrait du nœud tragique et de l'accomplissement de l'inceste maternel et du meurtre paternel. Il en est simplement le « regardeur ».

⁴⁵ Alain Naze, *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P.P. Pasolini*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 14-15.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁷ Propos de Pasolini recueillis par Bernard Eisenschitz dans *Pasolini : Œdipe Roi et le dossier complet de Théorème*, op. cit., p. 9.



[fig. 32] 59'07''

« À première vue, c'est donc plutôt d'un *Edipo (T)re* qu'il faudrait parler, d'un *Œdipe (T)roi(s)*, et tout concourt à nous faire entendre que cet Œdipe est troisième en ce qu'il est celui de Pasolini, après ceux de Sophocle et de Freud »⁴⁸. Il est troisième dans le sens où les éléments du film participent à une véritable formulation autobiographique. S'il semble spectateur de son propre complexe, il n'en demeure pas moins que cette composition en trois parties rend compte aux deux extrémités du film de son enfance et de l'évolution du Pasolini-adulte. « La première [partie] s'explique par Freud puisqu'elle représente une reconstitution en costumes de la petite enfance de Pier Paolo, [...]. L'autobiographie est volontairement synthétique, poétique, et elle est très inspirée. [...] Il s'agit donc [pour la deuxième partie du film] de ce qu'il tient pour une « préhistoire » absolument fantaisiste – au sens fort du mot, –, et onirique. Car toute la partie centrale a été considérée par l'auteur comme un long rêve, ce qui n'est cependant en rien indiqué formellement (conventionnellement) dans le film. [...] De même que le prologue donne une vision synthétique de la petite enfance de Pier Paolo, l'épilogue propose une vue globale de Pasolini adulte »⁴⁹. De sorte que, le triptyque d'*Œdipe Roi*, retrace une volonté de mettre au centre de la narration des survivances personnelles de l'auteur, émanant de sa propre temporalité. Plusieurs niveaux temporels se rejoignent alors. L'inter-filmique se voit remplacé (ou plutôt rejoint) par une méta-tragédie, dans le sens où au récit de la tragédie de Sophocle, est ajouté celui de la tragédie de Pasolini. « *J'ai tenu le rôle du grand-prêtre pour deux raisons : parce que je n'avais pas trouvé de personne adéquate, et parce que la longue phrase que je récite est la première du texte de Sophocle – la tragédie commence ainsi –, et il me plaisait, en tant qu'auteur, d'introduire moi-même*

⁴⁸ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 219.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 221.

Sophocle dans le film »⁵⁰. Ce désir d'insérer lui-même le texte de Sophocle rend compte d'une pluralité des temporalités qui entre en connivence (le temps antique et le temps autobiographique). Pour, in fine, aboutir sur une œuvre totalement réinterprétée, car la base sophocléenne ne semble être qu'un prétexte pour réactualiser le mythe et donner à son propre complexe oedipien, une profondeur antique. Nous l'avons vu, chez Pasolini, les temps s'entremêlent et le passé survit toujours dans le présent, c'est pourquoi, le mythe antique « s'étire » jusqu'à l'Œdipe pasolinien. Les raisons littéraires exposées par Pasolini quant à son apparition dans le film, paraissent quelque peu partielles. Son intervention semble ici évidente. Déjà parce qu'il en est le voyeur externe mais aussi parce que l'ombre de la mère domine « spectralement » la séquence. En effet, du haut de sa tour, derrière une fenêtre du palais, Jocaste ne voit pas la scène pendant laquelle Œdipe reçoit les prêtres mais l'entend (supposément). La présence de Pasolini à cet instant n'est donc absolument pas innocente. À plusieurs reprises, Œdipe jette un regard vers cette fenêtre qui dissimule la mère. Ce regard filial lancé par Œdipe vers Jocaste, peut être considéré comme celui de Pasolini lui-même. « Cette identification montre que Pasolini se concevait lui-même sous les traits d'un personnage tragique »⁵¹. Pasolini revêt, de manière profonde, des affinités tragiques et cette mise en scène de la pièce de Sophocle n'est qu'une mise en scène de son propre personnage tragique. « À propos de ce film, il écrit : *« Je voudrais qu'il soit assez clair que tout le film est une hallucination »*. Pasolini se sert de son expérience personnelle, historique, datée (le fascisme), située (Bologne, où il a fait ses études), pour la dépasser, la sublimer, s'en détacher et représenter, à travers le destin d'Œdipe, la figure même du détachement de soi »⁵². C'est parce que Pasolini a dépassé ce complexe qu'il peut en faire le récit. In fine, le dessein de ce complexe défini par Freud, n'est autre que celui du dépassement. De plus, une connivence peut être dégagée entre le Franco Citti d'*Accattone* et celui d'*Œdipe Roi*. Outre le fait que ces personnages soient incarnés par le même acteur, il semblerait qu'un fil narratif peut être tendu entre ces deux réalisations. La présence maternelle est complètement évacuée dans *Accattone* mais c'est l'errance esseulée qui cimente ces deux narrations. La repentance d'*Accattone* a finalement lieu dans

⁵⁰ *Ibid.*, p. 223.

⁵¹ René de Ceccatty, *Sur Pier Paolo Pasolini, op. cit.*, p. 63.

⁵² *Ibid.*, p. 66.

Œdipe Roi, lorsque Œdipe finit par se crever les yeux, à la fin du film. « Franco Citti fut aussi Œdipe, porteur d'une essentielle culpabilité tragique. Mais qui dira s'il se rachète en se crevant les yeux, et si les arcades de Bologne, sous lesquels il marche à la fin du film, au son de la flûte de Ninetto-Angelo, sont la voie droite retrouvée »⁵³ ?



[fig. 33] 46'54''



[fig. 34] 1,38'22''

L'Accattone errant dans les faubourgs romains, rejeté et méprisé, lui-même aveuglé par sa propre incapacité à faire acte de rédemption, **[Fig. 33]**, se confronte pleinement à l'Œdipe en quête de résilience, **[Fig. 34]**. Franco Citti crée cet état de connivence entre les deux films. La temporalité linéaire dans laquelle s'embourbe Accattone rejoint la temporalité cyclique d'Œdipe pour finalement, les sortir toutes les deux de leurs gonds. Nous parlerions plutôt ici, d'une « supra-temporalité », un ordre du temps supérieur qui annule tous les autres. C'est comme si Accattone n'était pas vraiment mort dans un accident, renversé par une voiture et que son double lui emboîtait le pas sur ce chemin interminable. Par ailleurs, il nous paraît également pertinent de relever les liens qui réunissent *Œdipe Roi* à *L'Evangile selon Saint Matthieu*. En effet, ces liens mettent en avant une filiation d'ordre « biologique » dirons-nous, comme si les deux œuvres venaient du même enfantement narratif. « Une relation « intertextuelle » avec *L'Evangile selon Saint Matthieu* [...] lie d'encore plus près la mise en scène de l'inceste du roi de Thèbes et le complexe d'Œdipe de Pasolini. Il s'agit du *rapport topologique institué entre le fils et sa mère*, tel qu'ils ont été analysés dans le chapitre consacré à l'Evangile. [...] Pasolini en grand-prêtre se retrouve logiquement à la place du Christ à défaut de celle d'Œdipe. Il y a là une sorte

⁵³ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 64.

de chiasme, dans le sens où le Christ de *L'Evangile* était déjà Pasolini parce que Susanna jouait Marie, tandis que l'actrice qui joue Jocaste, Silvana Mangano, est aussi la mère de Pasolini dans le prologue, autrement dit Susanna elle-même »⁵⁴. C'est parce que Susanna joue Marie que l'analogie entre Œdipe et lui devient limpide. « Ainsi, la relation entre la mère et le fils est topologiquement identique à celle de la rencontre manquée de *L'Evangile* »⁵⁵. Dans *L'Evangile selon Saint Matthieu*, la séquence du prêche du haut de la tour (57'03") n'est pas sans rappeler celle du dialogue d'Œdipe avec les prêtres. Concomitamment, ces deux séquences mettent en exergue la filiation maternelle rejetée. Marie à l'écoute de son fils la surplombant du haut de l'édifice rejoint Jocaste isolée dans la hauteur de sa tour à l'écoute elle aussi de la parole de son fils. Là encore, nous pouvons concrètement parler de chiasme visuel entre les séquences.



[fig. 35] 58'44"



[fig. 36] 58'45"



[fig. 37] 59'00"



[fig. 38] 1,03'08"

Cet échange de regard entre le fils et sa mère ne saurait jamais vraiment avoir lieu. La particularité du champ-contre-champ dans *L'Evangile selon Saint Matthieu* laisse supposer qu'ils ne se voient pas. À l'instar d'Œdipe qui, au vue du sourire qu'il

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 223-224.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 224.

esquisse, laisse entendre qu'il perçoit la silhouette de Jocaste derrière sa fenêtre. Toutefois, il s'agit pour l'un comme pour l'autre d'un rendez-vous manqué qui finit par se rejoindre dans une temporalité de l'ordre du chiasme autobiographique, voire de la citation personnelle. « Son œuvre serait semée d'« indices » susceptibles de nous placer « en *pays de connaissance* » [...] reliant les uns aux autres les films de Pasolini »⁵⁶. Ces « *pays de connaissance* » établissent de véritables points de ramification qui convergent tous vers l'élaboration d'une narration inter-filmique et qui ne peuvent trouver une autonomie temporelle autobiographique que dans leur croisement filmique.

⁵⁶ Alain Naze, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, *op. cit.*, p. 113.

II) VERS UN FRACTIONNEMENT DE L'ACTION DANS LE TEMPS.

1. Un rythme temporel oscillant entre suspens et rupture, latence et urgence.

Ici, notre axe d'étude vise à exposer non plus un certain délitement du temps dans le déroulement narratif mais une action qui devient divisible dans la continuité temporelle. *L'Evangile selon Saint Matthieu* et *Médée* fonctionnent sur une temporalité de l'urgence, qui oscille entre ordre et désordre, pause et chaos et cet ordre du temps « sur le fil » confère à ces deux films, un rythme qui leur est propre. À l'instar de ces deux réalisations, nous pouvons également convoquer *Les oiseaux, petits et grands* car ce film met lui aussi en exergue des séquences définies par une totale autonomie rythmique qui tanguent entre suspens et rupture. En effet, Pasolini combine dans ce film, ralentis et accélérés créant ainsi une action qui devient malléable dans le temps, elle s'y fixe ou s'y dérobe sans cesse. « Les événements accélérés ou ralentis créeront leur temps, le temps propre à chaque action, à chaque personnage, notre temps »⁵⁷. L'association de ces deux procédés dans un ensemble filmique provoque un effet de cassure rythmique dans le sens où nous passons d'un état de suspens dans lequel l'action s'étire à un état d'urgence où l'action se déroule avec empressement. À propos du ralenti, Jean Epstein a consacré quelques écrits, notamment celui qui s'intitule *L'âme au ralenti*. « C'est la dramaturgie, l'âme elle-même du film, que ce procédé intéresse. Nous voici, aussi subtilement qu'en littérature, près de retrouver les temps perdus. Je ne connais rien de plus absolument émouvant qu'au ralenti un visage se délivrant d'une expression. Une contagion de mouvements anime le visage. L'aile des cils et la houppe du menton battent de même. Et quand les lèvres se séparent enfin pour indiquer le cri, nous avons assisté à toute sa longue et magnifique aurore. Un tel pouvoir de séparation du sur-œil mécanique et optique fait apparaître clairement la relativité du temps. Il est donc vrai que des secondes durent des heures ! Le drame est situé en dehors du temps commun »⁵⁸. De sorte que, le ralenti exergue une temporalité relative, qui fonctionne dans une double vitesse ; dans la diégèse et pour le personnage. Dans une séquence, la course de Ninetto est saisie au ralenti, [Fig. 39]. À la lenteur du violon s'ajoute celle du rythme visuel. Tous les sons diégétiques sont évacués, laissant à cette séquence une suspension tant sonore que filmique.

⁵⁷ Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma 1921-1953*, tome 1, Paris, Editions Seghers, 1974, p. 179.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 191.



[fig. 39] 11'25''

De la bouche grande ouverte de Ninetto, ne sort aucun son. Seul son visage grimaçant mime ce cri inaudible et le rend réel jusqu'à nous. Nous sommes dans une séquence véritablement synesthésique. Ou, comme l'exposait Jean Epstein, nous assistons à la naissance de ce cri qui en plus de « se fabriquer » devant nous, ne saurait accoucher sur un son. Cette course de Ninetto au ralenti (juste avant le saut sur lequel nous allons revenir), témoigne d'une stagnation à la fois physique que temporelle. Le temps semble se figer et pourtant c'est l'action qui s'allonge. Visuellement, la temporalité est mise sur pause, elle devient léthargique dans la continuité narrative, elle crée un effet de contrepoint. D'un autre côté, l'action s'étire pour le personnage (à l'instar du temps d'ailleurs, dans ce cas, l'un ne va pas sans l'autre). Ninetto donne l'impression d'avancer mais sur place, la course n'en est plus vraiment une et son saut dans le vide reste figé en l'air puisque le plan suivant se fait sur son père, Cicillo. Ce saut en avant ne s'achève donc pas sur une chute mais sur une suspension. Le temps devient ici complètement subjectif, c'est la représentation externe du temps interne vécu par le personnage, c'est « son » temps qui est alors exposé. « Une nouvelle perspective, purement psychologique, est obtenue. Je le crois de plus en plus. Un jour le cinématographe, le premier, photographiera l'ange humain »⁵⁹. La fixation de ce saut dans le temps n'est pas sans rappeler que le personnage de Ninetto possède justement cet attrait d'angelot (comme dans la plupart des films de Pasolini) mais ici plus qu'ailleurs. Le cadrage exclut en hors-champ le sol supposé sur lequel Ninetto pourra retomber. Il est à la limite du hors cadre alors qu'un espace assez important est laissé sous ses pieds. Ce saut figé découle de la course précédente au ralenti, comme si elle en était sa conséquence. De plus, Ninetto lève les bras, imitant les oiseaux qu'il évangélisera plus tard dans le film, mais ces-derniers restent également

⁵⁹ *Ibid.*, p. 191.

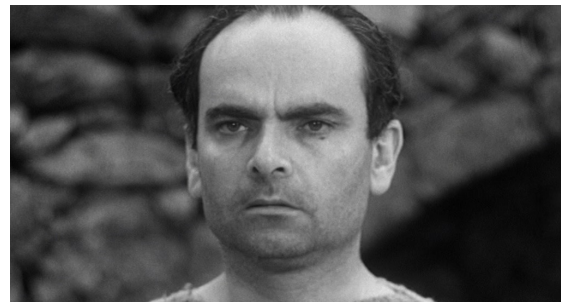
figés, incapables de se mouvoir davantage. Cette séquence évolue dans un certain contre temps qui ne vaut que pour lui-même. Pareillement, des séquences accélérées viennent rompre le cours de la diégèse à deux endroits dans le film. La première d'une durée de plus d'une minute (37'58"-39'09"), fait état de la colère de Frère Cicillo lorsqu'une foule d'adorateurs s'empresse de lui construire un autel à son effigie. Là encore, le son diégétique est complètement évacué, ne laissant place qu'à une musique aux sonorités plutôt enjouées. L'accélééré crée un effet comique et totalement grotesque. Le mouvement de la foule combiné à cet utilisation filmique compresse la temporalité dans une sorte d'ordre du temps obsolète. Dans le sens, où la hâte de l'accélééré réduit l'action des protagonistes à un résumé, un échantillon non abouti de leurs gestes. La scène répond elle aussi totalement à la synesthésie. La course des adoreurs se calque sur les sons de la musique et celle-ci devient alors audible par cet effet de substitution musicale. Cette parenthèse filmique est rompue par la réinsertion du son diégétique lorsqu'un vieillard croque un morceau de pain plutôt croustillant. De sorte que, l'accélééré crée une rupture dans le déroulé narratif. D'autant plus que cet effet est employé dans une certaine fixité visuelle. Des panoramiques et des plans fixes viennent se heurter à l'accélééré créant ainsi un contre-point et cette sensation de double vitesse que nous évoquions plus haut. La deuxième séquence utilisant l'accélééré (51'26"-52'43"), met en scène la fuite de Ninetto et de son père Cicillo pour éviter les coups de feu à leur rencontre. Là encore, ce procédé révèle une indéniable potentialité comique, Cicillo ressemble étrangement à un lointain Charlot dans sa course avec sa canne et son chapeau, l'événement devient risible. Les protagonistes s'apparentent à des marionnettes désarticulées et qui s'insèrent dans une temporalité complètement déréglée. L'action devient condensée et rétractable. Ces séquences d'accélééré et de ralenti dans un même ensemble filmique, créent donc leur propre temporalité en dehors de celle qui régit l'intégralité du film. Il y a alors coexistence d'ordres temporels distincts. Ces temporalités régissent des actions qui n'évoluent pas dans le même flux. Ces trois séquences à l'étude (celle du ralenti et les deux en accéléré), sont ensuite suivies d'un plan fixe et d'un arrêt soudain de la musique. Elles revêtent l'aspect de parenthèses autonomes qui peuvent se penser comme une fable exacerbant l'intériorité du protagoniste ou comme une fable poético-comique. Dans tous les cas, elles installent

le film dans une certaine tension, une temporalité du suspens qui se confronte à une temporalité de l'urgence, ordre et confusion, pause et chaos.

Dans *L'Évangile selon Saint Matthieu*, nous retrouvons ce développement d'une temporalité sur le fil, toujours en rupture et en attente. Déjà, il convient de dire que d'un point de vue rythmique, le film entier oscille entre silence et profusion de la parole. Le contrepoint est flagrant. Ensuite, dès les premières minutes, le film se voit suspendu dans une sorte de non-temps, comme si la parole était épuisée, l'échange passe par le regard entre Marie et Joseph et l'usage répétitif du champ-contre-champ participe à cette mise en attente de l'action. « Il passe dans ces instants sublimes quelque chose de la pure attente eisensteinienne, et de la douleur énigmatique dreyerienne. Le temps et le sens sont, véritablement, suspendus. [...] Pasolini n'est jamais aussi beau que dans l'attente prémonitoire de la tragédie inexplicable »⁶⁰. Davantage que le temps, c'est l'action qui est également mise sur arrêt. Dans cet incipit, [Fig. 40] et [Fig. 41], tout est contenu, sous-jacent, en latence.



[fig. 40] 1'11''



[fig. 41] 1'19''

Un silence pesant enveloppe la scène et un va-et-vient de trois plans sur Marie et trois plans sur Joseph vient structuré cet échange sans parole. Les protagonistes semblent dans un état de pétrification, figés, les yeux bouillonnant de colère pour Joseph et embués de compassion pour Marie (car « il ne comprend pas encore la nature de cet enfantement »). La fixité dans laquelle ils sont saisis, exacerbe une intensité narrative puisque finalement tout est dit, de manière contenue. Cet incipit pose les jalons de ce que sera par la suite l'intégralité du film. Une mise en tension permanente créant un effet continu de rupture. De même, lorsque Joseph revient trouvé Marie après la découverte de sa grossesse et qu'il comprend qu'elle est d'ordre divine, aucune parole

⁶⁰ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 94.

n'est échangée. La discussion est avant tout visuelle. Ces instants suspendus se heurtent à un déferlement chaotique, notamment dans la séquence du massacre des innocents (15'24"-18'15"). Avant la tuerie, une série de plans fixes sur diverses échelles (gros plan et plan moyen) et de panoramiques sont effectués sur les soldats meurtriers, [Fig. 42] et [Fig. 43]. Là encore, le silence et la fixité sont de mise. Nous pressentons le drame arrivé par cette mise sur arrêt justement. Elle pose les bases de la tragédie qui se trame. Le désordre maintenu finit par déferler avec une caméra à l'épaule qui « cherche » l'action, dans une approche très documentaire, usant plusieurs fois du zoom. « Pasolini essaye ce qu'il n'a encore jamais fait, le zoom (Maurizio Viano en a compté vingt-et-un dans le film), la caméra portée, les « effets » en général [...], arrivant à ce qu'il a appelé un « *magma stylistique* ». Ainsi, *L'Evangile*, dans le feu de l'action, devient objectivement un film de rupture, met un terme à une certaine façon de concevoir le cinéma. [...] L'aspect épisodique de tous les films de Pasolini, au point qu'on a parfois l'impression qu'il s'agit d'une succession de courts métrages mis bout à bout, est ici très frappant, [...], car sa narration hachurée si particulière atteint parfois au sublime, et constitue la marque de son style »⁶¹.



[fig. 42] 15'36"



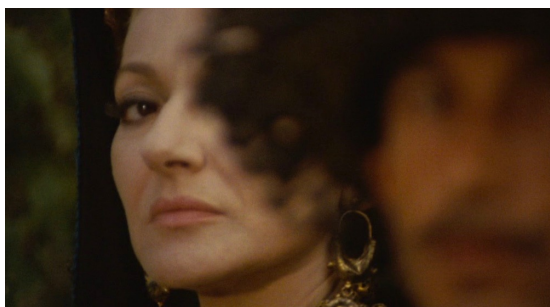
[fig. 43] 15'49"

Cet aspect hachuré dont parle Hervé Joubert-Laurencin reflète parfaitement cette séquence à l'étude. En effet, la mise bout-à-bout de ces plans avant le massacre puis ceux de la tuerie en elle-même, crée cette sensation de deux temporalités contraires qui entrent en collision. Comme deux films condensés en une séquence (Hervé Joubert-Laurencin évoque des courts métrages) et il est vrai que la lecture continue de ces séquences provoque un effet temporel à contre-courant, dans le sens où la séquence avant le massacre est régie par sa propre temporalité, s'insérant dans son

⁶¹ *Ibid.*, pp. 97-98.

propre courant temporel et elle se voit confrontée à un autre courant temporel, tout à fait contraire au sien. Nous avons donc une temporalité qui évolue dans les deux sens à la fois et qui trouve sa cohésion dans la succession apparemment discontinue de ces séquences. De même, dans *Médée*, nous retrouvons ce double flux temporel qui fonctionne sur deux rythmes distincts lors de la séquence du sacrifice humain (13'45"-18'18"). En effet, avant la tuerie (qui sera très sanglante), la sauvagerie semble maintenue. Parmi la foule, plusieurs regards interrogateurs et impatients sont échangés. La ferveur se fait de plus en plus grande. Il est étonnant de ressentir à ce point le basculement à venir. L'ordre qui règne n'est que le signe avant-coureur du déferlement chaotique qui se prépare. En fait, avec cette séquence comme avec la précédente de *L'Evangile selon Saint Matthieu* que nous avons analysé, tous les éléments visuels et sonores concourent à la mise en scène progressive du désordre ; qui est en fait déjà là mais ne demande qu'à s'exprimer. L'adage populaire « *le calme avant la tempête* » trouve ici sa plus pertinente expression. La temporalité se veut celle du basculement. Elle devient le réceptacle d'une action qui bouillonne. Là aussi, avant le sacrifice du jeune homme, nous retrouvons une série de plans fixes avec différentes échelles, allant du gros plan au plan moyen mais également plusieurs panoramiques latéraux qui balaient la scène. Le silence est rejoint par une musique ancestrale qui instaure déjà un certain rythme que nous nommerons « préparatoire » ; dans le sens où ces sonorités se veulent annonciatrices du drame à venir, elles instaurent une certaine tension dans la scène qui ne fait que s'accroître jusqu'à la mise à mort du jeune supplicié. In fine, lorsque le sacrifice est commis, le style visuel devient celui que Pasolini nommait lui-même le « *magma stylistique* » ; une caméra documentaire qui semble chercher le cœur de l'action, des panoramiques saccadés et la poussière qui se mêle à la scène créant ainsi un effet de flou. « Avec *Médée*, Pasolini pour la première fois est l'opérateur de son film : il tient lui-même la caméra à l'épaule, provoquant, inévitablement, secousses et micro recadrages (micro zooms, micro panoramiques, micro travellings). Il filme à hauteur d'homme, collant l'action au plus près, comme immergé au cœur d'un monde inconnu. [...] La sacralisation est renforcée par un montage qui ne cesse de briser la cohérence interne du film et l'enchaînement logique entre les plans, provoquant effets de saute et discontinuité. [...] La suppression de tout repère spatio-temporel restitue un espace

temps dans lequel chaque point marque la présence d'un dieu »⁶². Ces tremblements visuels révèlent un réel désir de « prise sur le vif », comme s'il fallait saisir rapidement ce qui se trame, là, tout de suite, dans une certaine urgence de la captation. Le choix du chaos. Le champ-contre-champ devient complètement obsolète. En effet, lorsque Médée semble lancer un regard vers le jeune homme bientôt sacrifié, spatialement, le raccord du contre-champ semble erroné [Fig. 44].



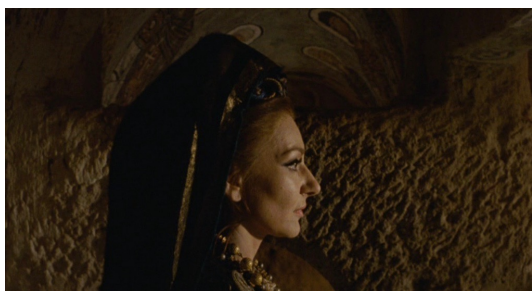
[fig. 44] 15'09"

« Les personnages semblent échanger des regards alors qu'ils ne partagent pas le même espace. Une connexion métaphorique peut se créer. Ainsi, à sa première apparition, Médée regarde hors champ : par le biais du montage, elle semble fixer le supplicié que l'on va sacrifier, comme si elle voyait en lui son propre reflet. Mais visuellement, rien n'indique en fait qu'elle soit proche de lui »⁶³. De sorte que l'usage du champ-contre-champ devient alors complètement « contre-nature ». Dès lors, il instaure non plus une relation directe d'un personnage à un autre mais une véritable rupture entre eux. Il ne fonctionne plus dans la relation mais dans la distanciation. Cet effet discontinu participe à la formation d'un monde sur le déclin, dans lequel le chaos devient l'ordre qui régit. À plusieurs reprises dans le film, nous notons ces effets de faux raccords de position sur le champ-contre-champ. Prenons à titre d'exemple, la séquence de la première rencontre entre Médée et Jason dans le temple de la Toison d'or (32'44"-34'18"). Nous pouvons remarquer que le montage de cette séquence repose sur une totale discontinuité qui multiplie les faux raccords. La règle des 180° se voit alors complètement dépassée. « Médée regarde d'un côté, Jason arrive d'un

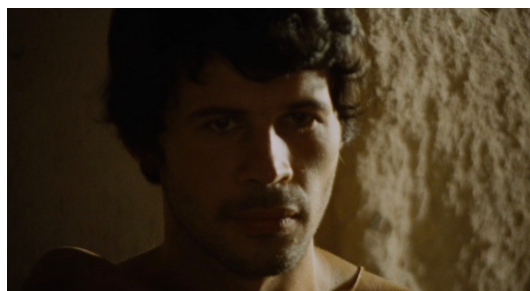
⁶² Céline Gailleurd, *Médée*, Pier Paolo Pasolini, op. cit., p. 4.

⁶³ *Ibid.*, pp. 4-5.

autre, mais pourtant elle le voit, et tombe, sur le sol, à la renverse »⁶⁴ ; **[Fig. 45]** et **[Fig. 46]**.



[fig. 45] 33'21''



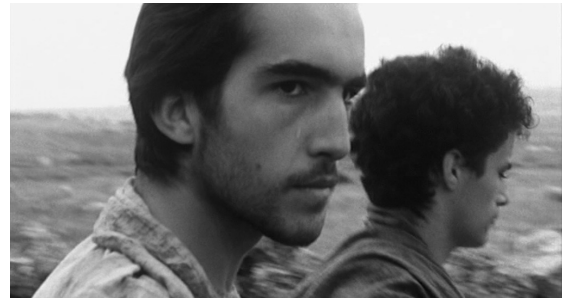
[fig. 46] 33'28''

In fine, les protagonistes donnent la sensation de se fuir du regard alors que d'un point de vue narratif, ils s'aperçoivent l'un l'autre. Cette falsification formelle agit sur l'action comme des rencontres manquées entre les personnages. Dans le sens où nous avons l'impression que le champ-contre-champ leur donne la possibilité d'entrer en contact or, nous nous apercevons, qu'au contraire, il ne fait que produire de la distance et de la rupture entre eux, et même, une impossibilité à se croiser. Par conséquent, la temporalité se voit donc soumise à des raccords qui ne fonctionnent pas comme tels, créant alors, en plus d'un contretemps spatial, une certaine disjonction temporelle. De nombreuses séquences dans *L'Evangile selon Saint Matthieu* témoignent de cette disjonction spatio-temporelle, mais nous souhaitons revenir sur celle du regard manqué entre le Christ et sa mère après l'avoir renié comme telle (59'32''-1,00'35''). En effet, après avoir prêché, le Christ refuse de voir sa mère et ses frères et lorsqu'il repart sur les routes accompagné de ses disciples, il échange avec sa mère un regard qui en fait, ne saurait jamais vraiment avoir lieu, **[Fig. 47]** à **[Fig. 49]**. Alors qu'il semble déjà passé devant la maison de son enfance devant laquelle se tient Marie, la fausseté du raccord entre leur regard témoigne de leur incapacité à s'apercevoir. Cette discontinuité du montage donne la sensation qu'ils évoluent dans deux espaces temps complètement autonomes l'un de l'autre. Nous avons l'étrange sensation que le Christ passe en fait deux fois devant cette maison or, il n'en est rien. La temporalité interne des protagonistes se heurte à la temporalité externe de la diégèse.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 5.



[fig. 47] 1,00'15"



[fig. 48] 1,00'20"



[fig. 49] 1,00'22"

Le plan d'ensemble, **[Fig. 47]**, montre bien que le Christ et ses disciples viennent de dépasser la maison maternelle. Cependant, la temporalité de la séquence est complètement déjouée. « Dans cette scène, le Christ et ses disciples passent à distance de la maison de la Vierge qui suit, de loin, l'avancée de la petite troupe. Un raccord de regard entre le fils et sa mère, que la distance rend en toute rigueur spatiale impossible, montre une Vierge douloureuse et un Christ qui ne peut s'empêcher de laisser couler une larme. Joubert-Laurencin y voit le signe que le Christ regrette la dureté de ses paroles précédentes. Je crois, pour ma part, qu'il faut plutôt y lire une expression de la conscience tragique pasolinienne »⁶⁵. En effet, tout le drame pasolinien semble se jouer ici, dans ce faux regard n'attestant pas forcément du regret de la rencontre impossible mais surtout de la mission sacrée qui incombe au Christ et qu'il doit mener au détriment d'une existence commune. De sorte que, la rupture spatio-temporelle peut se penser en tant que manifestation d'entités supérieures entrant en collision. Nous relions ces deux films, *L'Evangile selon Saint Matthieu* et *Médée* parce qu'ils se rejoignent aussi sur ce point. Le « *magma stylistique* » initié dans *L'Evangile selon Saint Matthieu* s'étend jusqu'à *Médée*. Cette disjonction temporelle trouve son acmé dans ces actions au rythme saccadé, « *hachuré* » et à l'état

⁶⁵ Stéphane Bouquet, *L'Evangile selon Saint Matthieu*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, collection Les petits Cahiers, 2003, p. 18.

de fixité qui s'assimile à celui de l'urgence. Concernant *L'Evangile selon Saint Matthieu*, « Pasolini met le zoom sur sa caméra (le « 300 » précise-t-il) et regarde ce que ça donne. [...] Il multiplie les cadres asymétriques et les angles de prises de vue inhabituels. [...] Il décide aussi de développer l'usage de la caméra portée qui éloigne du tableau en introduisant dans le plan tremblé, imprécision et désordre. Il crée des chocs au montage en faisant se suivre plan d'ensemble et gros plan, ou bien en montrant à la suite des plans qui rompent une des continuités (temps, lieu, action) sans les rompre toutes »⁶⁶. Arrêtons-nous un instant sur ces derniers mots : « des plans qui rompent une des continuités (temps, lieu, action) sans les rompre toutes ». En effet, il se dégage de ces propos une étonnante contradiction qui met en lumière l'intention première de ces deux films : créer de la continuité par l'usage du discontinu. Nous reviendrons plus longuement sur ce rapport apparemment opposé entre ces deux notions mais nous pouvons d'ores et déjà dire que la continuité spatio-temporelle se voit systématiquement mise à mal dans ces deux films. Elle est malmenée parce qu'elle atteste d'une formulation de desseins supérieurs se heurtant les uns aux autres. Le temps pensé comme vecteur de sacralité. Dans *L'Evangile selon Saint Matthieu*, cette rupture temporelle oscillant systématiquement entre latence et urgence rend compte d'une sacralité qui n'aspire qu'à éclore. « Ce « *magma* » général est une figuration formelle possible de l'emmêlement des temps, de l'origine retrouvée et de la confusion qui lui est propre. La tâche du poète, ou du Christ comme poète, est de faire revenir ce début – et c'est bien ce qui arrive lorsque le hurlement du Christ crucifié, à la fin d'*Il Vangelo*, fait se cacher le soleil et s'écrouler les murs. [...] C'est le recommencement du chaos premier. C'est l'éternité retrouvée du désordre »⁶⁷. La confusion temporelle de *L'Evangile selon Saint Matthieu* se veut annonciatrice d'un renouveau primitif, originel, (re)-naissant. Là où cette déstructure de la temporalité révèle dans le film *Médée*, une collision entre deux mondes qui ne pourront jamais se comprendre (le profane et le sacré) et n'entrent jamais vraiment en contact. Dans les deux cas, cette temporalité sur le fil et dans un équilibre perpétuel, se veut symptomatique d'une crise latente ; la naissance du sacré pour le Christ et son reniement pour Médée. Cette rencontre et ce renoncement se déroulent dans un régime temporel falsifié et témoignant de la déstructure qui se trame.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 63.

2. Écllosion d'une temporalité ne répondant plus à une durée mais soumise à un tempo.

Il convient ici de reprendre cette formulation d'Andreï Tarkovski, dans notre propos liminaire : « Le facteur dominant, tout-puissant de l'image du film, c'est le rythme, exprimant la course du temps à l'intérieur du film »⁶⁸. Nous allons nous centrer dans cette partie, sur cette « course du temps à l'intérieur du film », sur le tempo qu'elle engendre. Pour se faire, nous solliciterons le film *L'Evangile selon Saint Matthieu* car, il incarne la plus pertinente expression du tempo cinématographique. Nous employons la notion de tempo dans un sens véritablement musical. Pour commencer, rappelons que ce mot vient de l'italien « *tempo* » et qu'il signifie « temps ». En musique, le tempo correspond à la notation des différents mouvements dans lesquels un morceau est écrit ou exécuté et dans un sens plus littéraire, il renvoie au rythme de déroulement d'une action. De sorte que, le tempo instaure une certaine mesure, une cadence d'exécution. Dans le film que nous convoquons, la temporalité, en terme de durée, semble totalement évacuée. Celle-ci se voit remplacée par cette notion de tempo. Lorsque nous avançons l'idée que le rythme de *L'Evangile selon Saint Matthieu* ne répond plus à une durée, c'est parce que celle-ci est mise à mal par la corrélation de plusieurs rythmes. En effet, nous constatons une liaison rythmique à plusieurs niveaux (et que nous allons définir dans le fil de notre démonstration). Nous sommes dans un tout autre rapport au temps. Il devient totalement fractionnable, divisible et soumis à diverses vitesses qui se rencontrent. Ce croisement de différents flux de vitesses rend compte d'un indéniable désir de musicalité. *L'Evangile selon Saint Matthieu* est représentatif d'une réalisation qui place au cœur de sa diégèse, le déroulé musical : Bach, Mozart, Sergej Prokofiev, Anton Webern et Luis E. Bacalov parsèment l'intégralité du film et s'entrecroisent dans un enchaînement rapide dès le générique. Cette réalisation constitue sans doute l'œuvre pasolinienne la plus musicale, dans laquelle les notes de Mozart succèdent à celles du jazz d'Odetta avec son titre *Sometimes I feel like a motherless child*. Les musiques s'enchainent dans une cadence très soutenue, il ne se passe presque pas une séquence sans musique. Ainsi, la musique peut être appréhendée comme le liant rythmique de tout le film. Par ailleurs, la musicalité que nous mettons en relief ici, ne

⁶⁸ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit.,

se limite pas seulement à un enchaînement de musiques mais fait également écho à une musicalité du montage. En effet, nous avons constaté que le montage de ce film peut se penser dans une autonomie quasi musicale. Certaines séquences fonctionnent pour elles-mêmes et mettent en avant un rythme qui n'appartient qu'à elles. Trois rythmes entrent en relation durant tout le film : le tempo instauré par la musique, celui du montage et celui des prêches égrainés par le Christ (donc sa voix ou plutôt son énonciation). « C'est à ce problème de l'inscription cinématographique du temps que se rattachent toutes les questions relatives au rythme cinématographique auquel on a reconnu aujourd'hui une telle puissance esthétique. On appelle passages rythmés dans un film, des passages composés de tableaux dont les longueurs sont strictement déterminées les unes par rapport aux autres. Pour qu'un passage rythmé produise un effet agréable à l'œil, il faut, outre ses qualités dramatiques, que les longueurs des passages soient entre elles dans un rapport simple. [...] Il y a là une analogie très évidente avec les lois des accords musicaux »⁶⁹. Il est vrai que les séquences de *L'Evangile selon Saint Matthieu* peuvent s'appréhender en tant que « tableaux » dont leur longueur respective influe sur toutes les autres. Elles s'inscrivent dans un enchaînement dont le déroulé crée une accoutance narrative avec l'ensemble. Leur autonomie singulière témoigne d'une rythmique globale. Tous ces fragments musicaux (que ce soit par la voix du Christ ou le déroulement du montage), finissent par se rejoindre dans un rythme commun et partagé. « Ce rythme des images, il faut le dire, n'est que l'aspect le plus extérieur du rythme cinématographique. À côté de lui, au-dessus de lui, plus important encore, est le rythme psychologique qui se traduit par le rythme de la vie des personnages à l'écran et par le rythme du scénario lui-même. Croyez que si j'ai obligé mes acteurs de *L'Auberge rouge* à ces gestes lents, à cette allure de vie un peu rêveuse, c'est justement par recherche d'un rythme psychologique convenable au roman de Balzac »⁷⁰. Il est intéressant de relever que dans *L'Evangile selon Saint Matthieu*, nous sommes face à des personnages (comme nous l'avons vu plus haut dans l'analyse) dont le rythme oscille entre pause et déferlement. Aussi, il semblerait que ce rythme duel tend à créer un tempo psychologique, en plus de ceux provoqués par la musique et le montage, de manière à placer les protagonistes dans leur propre durée.

⁶⁹ Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma 1921-1953*, tome 1, *op. cit.*, p. 121.

⁷⁰ *Ibid.*,

Prenons la séquence de la visite des Rois Mages à Jésus (8'30"-11'48"). Leur arrivée produit un enveloppement progressif du bruit et de tous les sons extérieurs. Aux cris des enfants se substituent l'introduction de la musique d'Odetta, *Sometimes I feel like a motherless child* ; introduction initiée par la venue des Rois Mages. Dès leur apparition dans le champ, ils instaurent une certaine lenteur à la séquence, ils la temporisent complètement. Seuls leurs pas restent encore audibles (à peine d'ailleurs). La lenteur de leurs gestes installe une ambiance ouatée, dans laquelle tous les personnages se laissent happer. En fait, il y a un véritable hiatus entre le tempo lent de la musique d'Odetta et celui des gestes des Rois Mages. Une parfaite correspondance entre l'image et le son dans le déroulement de leur durée respective. Le champ-contre-champ est exécuté dans un certain alanguissement, des plans fixes très longs sur Marie et Joseph rendent compte eux aussi de la torpeur introduite par cette visite. La démarche même des Rois Mages s'inscrit dans un engourdissement physique qui rejoint totalement le tempo musical. En fait, il y a un effet de correspondance entre plusieurs tempos et leur résonnance commune entraîne la séquence dans une indépendance filmique par rapport à tout le reste du film. C'est comme si cette séquence pouvait fonctionner en dehors du flux de la réalisation globale. La durée psychologique introduite par les Rois Mages déteint sur la durée externe du film. Joseph lance un regard vers Jésus et celui-ci s'étend sur une durée de huit longues secondes (9'28"-9'36"). La lenteur avec laquelle il est réalisé, participe à évacuer la temporalité dite effective pour laisser place à un tempo subjectif émanant des trois protagonistes. Cette temporisation vise à sanctifier les personnages de la séquence. En fait, c'est comme si la lenteur les inscrivait dans une déification progressive. Nous les « voyons » devenir saints. « Le temps contient le mystère d'une dualité, d'une unité en deux valeurs ou deux groupes de valeurs différentes, les unes extérieures, les autres intérieures à l'homme. [...] Souvent il semble même qu'il n'y ait pas de durée du tout, dans un esprit absorbé par le présent au point d'être inconscient de soi et qui ne pense à penser un temps, que lorsque celui-ci a fui, que lorsqu'il n'est plus que l'erre d'un souvenir »⁷¹. Ici la durée se voit complètement évacuée de la séquence. Nous sommes dans un rythme de la temporisation et de l'engourdissement. Un étonnant flottement temporel s'installe. Une fois les Rois Mages agenouillés devant l'enfant Jésus, une série de plans fixes viennent structurer

⁷¹ *Ibid.*, pp. 366-367.

la suite de la narration. Cette fixité instaure elle aussi le mouvement dans le tempo d'une musicalité qui vise à glorifier. De plus, il nous paraît important de relever la correspondance entre les paroles de la musique d'Odetta et le silence interdit de Marie. En effet, « elle se sent parfois comme une mère sans son enfant », telles sont les paroles qui reviennent en leitmotiv durant la séquence. Nous comprenons ainsi que cette scène n'est qu'une projection future pour Marie de la mort de son fils, car, dans l'histoire biblique, Marie a toujours su que son enfant allait mourir. In fine, il devient évident que la temporisation du déroulé de la scène fonctionne comme un oracle divin ; la lenteur étant ici indissociable de sa réalisation. Un zoom suivi d'un fondu enchaîné viennent rompre l'autonomie de la séquence et introduisent à nouveau le cours du temps externe de la diégèse.

Un emboîtement de séquences consécutives sur le Christ en gros plan font état des différents prêches (39'59"-44'24"). En premier lieu, le brouillage temporel est total, le jour et la nuit se succèdent dans une condensation temporelle insoumise à la logique de la chronologie. Ces séquences se répètent sur les mêmes motifs (un zoom progressif sur le visage du Christ en train de délivrer la bonne parole). De sorte que, c'est le tempo du montage qui régit l'intégralité de la séquence. De plus, la voix du Christ échappe à la monotonie, elle devient vindicative en plein jour et se transforme en chuchotements quand la nuit tombe. Elle installe elle aussi, un tempo autonome et fonctionne même comme un véritable refrain. En effet, la diction du Christ souligne certains mots, accélère sur certaines phrases et insiste lentement sur d'autres. Les mots revêtent à leur tour un rythme interne qui va gouverner le rythme de toute la scène. Il n'y a plus de durée, celle-ci se voit complètement remplacée par une temporalité du leitmotiv. Dans le sens où le tempo de la séquence est donné par le système de répétition dans lequel le montage, le zoom et la parole s'inscrivent chacun à leur tour. La séquence fonctionne sur un total déséquilibre narratif. « Les prêches sont si longs par rapport aux autres séquences du film qu'ils semblent constituer des zones où *Il Vangelo* se transforme en pur discours, en expérience de la voix. [...] Cette voix est d'autant plus présente que, souvent, le Christ la fait résonner dans les décors arides et désertiques de l'Italie du sud, qu'elle se détache sur du vide, qu'il n'y a rien que la parole et la terre »⁷². La domination de la parole crée un espace sonore anti-réaliste et qui s'achemine vers l'élaboration progressive d'un espace sonore

⁷² Stéphane Bouquet, *L'Evangile selon Saint Matthieu*, op. cit., p. 56.

totallement poétique. L'enchaînement de ces plans sur le Christ en train de prêcher, trouve son acmé lorsque la musique est ré-introduite sur les notes de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach (42'43"). Le déferlement des éléments (un vent puissant et le tonnerre) s'interrompt soudainement pour laisser place à cette autre musicalité. La voix du Christ rejoint le rythme de la musique de Bach pour ensuite s'interrompre à nouveau, avant de laisser place à l'unique expression de la voix. « La musique est donc là pour aider à faire d'*Il Vangelo* une véritable cérémonie »⁷³. Il est vrai que l'omniprésence de la musique confère au film une portée solennelle de l'ordre du cérémonial. Lorsque la voix occupe l'espace sonore et vient à évacuer la musique, elle fige la narration dans une longue célébration du Verbe. Comme si le Christ ne devenait plus qu'un être parlant et instaurait une nouvelle temporalité, une temporalité verbale. Le Christ est présenté face à nous, ses locuteurs restent dissimulés mais la séquence s'achève sur un regard caméra directement vers nous. La parole traverse donc les différentes strates narratives pour aller des locuteurs de la diégèse au spectateur. Les prêches se succèdent dans un fondu enchaîné oral, c'est-à-dire que les phrases s'achèvent sur le début d'un autre plan et ainsi de suite. Le rythme est donc également défini par l'enchaînement entre chaque plan. Par conséquent, nous sommes bien face à une œuvre qui annule la durée réelle pour s'inscrire dans une temporalité mélodique. « Pour manifester que la parole est un mystère, Pasolini utilise toute une série de procédés qui tendent à isoler la voix, à lui donner un statut particulier »⁷⁴. L'isolement verbal annule tous les autres sons, qui deviennent au final, complètement secondaires. « La *sacralité technique* que Pasolini avait renoncé à rendre par l'image et par l'emprunt à la peinture, il la retrouve grâce à cette utilisation abondante de la musique qui donne à tout geste ordinaire, en le détachant de l'espace réel, une force peu commune »⁷⁵. À l'instar de la séquence représentant la venue des Rois Mages, celle-ci fonctionne également sur une souveraineté filmique complètement indépendante du reste du film. Parole et musique viennent ainsi créer leur propre montage, leur propre agencement rythmique en dehors de toute considération logique puisque si leur croisement entraîne un tempo singulier, il n'en demeure pas moins que celui-ci annule toute

⁷³ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 58-59.

tentative de placer la diégèse dans une durée émanant du réel. De sorte que, cette temporalité mélodique favorise une profusion d'un tout autre ordre du temps, défait des liens d'une réalité tangible. La séquence du baptême de Jésus (24'27"-26'23"), met en lumière un accouplement synesthésique parfait. Lorsque le Christ apparaît, le silence surgit en même temps qu'un fondu enchaîné. La musique de Mozart, son *Adagio* le plus célèbre, est utilisée de telle sorte qu'elle répond d'un point de vue sonore aux déplacements filmiques et regards des personnages. C'est-à-dire que les notes sont agencées sur les mouvements de la caméra. Par exemple, l'introduction d'instruments à vent est corrélée à un zoom avant progressif sur le Baptiste (24'42"). De sorte que le zoom ne se veut pas seulement imagé, il devient aussi un outil à la musicalité mozartienne. Il épouse complètement le tempo de la musique. Par conséquent, nous ne voyons plus seulement le zoom en train d'être effectué, mais nous pouvons également entendre son exécution. C'est en ce sens que nous parlons de parfaite synesthésie. L'image silencieuse devient son. L'effet est reproduit une seconde fois (24'52"), à nouveau sur un contre-champ du Baptiste. La séquence est musicalement agencée comme une partition dont les notes s'accordent par la caméra et le son. De plus, l'*Adagio* de Mozart est constitué de telle sorte qu'il semble créer un dialogue entre les instruments, ils semblent se répondre, entrecoupés par un silence suspendu. Le morceau induit donc déjà cet échange et la séquence finit de l'illustrer. Le procédé est repris dans toute la séquence. Un zoom arrière est réalisé sur le Christ qui avance vers le Baptiste (25'01") sur ces mêmes instruments à vent et sur toute la durée de leur intervention. Lorsque le Christ et le Baptiste échangent quelques mots, la musique devient momentanément secondaire, elle ne semble plus « qu'habiller » la scène. Or, quand la parole est évacuée, elle vient à nouveau s'emparer de l'espace filmique. « Parole muette et effet souverain, film où Pasolini réalise ce que Nicholas Ray appelait *la mélodie des yeux*, quand les regards se parlent sans le secours des mots »⁷⁶. L'acmé de la musique de Mozart intervient au moment où le Christ vient de se faire baptiser (26'07") et les violons s'accordent sur le torrent indomptable de la rivière situé juste derrière lui. Là encore, nous relevons une totale accointance visuelle et sonore. L'utilisation du zoom (usage très fréquent dans le film d'ailleurs) crée également un tempo visuel distinct de tous les autres. Quand le Christ marche

⁷⁶ Propos de Bernard Benoliel cités par Stéphane Bouquet dans *L'Evangile selon Saint Matthieu*, op. cit., p. 78.

sur l'eau (51'47"-53'07"), la structure filmique est régie par une succession de zooms avant intercalée par un gros plan sur un des apôtres présents sur une barque et observant le miracle. Nous dénombrons trois zooms avant suivis de trois plans insérés entre eux. Ce procédé de champ-contre-champ identique et répétitif participe à une rythmique visuelle qui fonctionne grâce à cette alternance. D'un point de vue rythmique, la répétition constitue un effet mélodique. La césure du montage agit en tant que véritable contrepoint, notamment lors de la séquence de l'arrestation de Jésus par les Pharisiens (1,48'33"-1,49'15"). Alors que la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach retentit et qu'un affolement général gagne la troupe de disciples, l'envolée lyrique de la musique est interrompue nettement dans une transition brutale sur une autre séquence. Le montage est employé ici avec incision, il devient tranchant et rompt le rythme puisqu'il suspend le déroulé musical dans une note. Le tempo répond alors à de la discontinuité. Cette discontinuité a toujours été présente dès le début du film mais elle se révèle beaucoup plus vindicative lorsque nous nous approchons de la fin. Vindicative dans le sens, d'agressivité ; elle revêt un aspect de plus en plus virulent, ne ménageant plus du tout les transitions mais créant par la césure urgente, ses propres liaisons. Lorsque Jésus se retrouve face à ces accusateurs, les Pharisiens, (1,50'43"-1,52'32"), nous pouvons constater que cette discontinuité que nous évoquions, se retrouve illustrer par une formulation nouvelle de la temporalité qui rompt avec toutes les autres. La caméra devient complètement subjective, comme si elle prenait les traits d'un passant curieux voulant épier avec la foule la condamnation de Jésus [Fig. 50] et [Fig. 51].



[fig. 50] 1,50'57"



[fig. 51] 1,51'49"

Elle est très mobile et tente de se frayer un passage entre la population amassée devant ce « spectacle ». Nous ne pouvons pas dire qu'elle constitue la subjectivité de

l'apôtre Pierre qui regarde lui aussi la scène puisqu'il reste complètement immobile et stoïque alors que la caméra est une véritable « tête-chercheuse », totalement immergée dans la foule et ne tenant pas en place un instant. Il y a quelque chose de l'ordre de l'urgence et de l'empressement dans cette scène. Pourtant, le procès de Jésus comme ses accusateurs ou même la population, sont autant d'éléments qui revêtent la plus grande fixité. C'est la caméra elle-même qui vient créer du mouvement et de la fébrilité. En cela, elle crée une forte rupture visuelle. En se tenant à l'écart (comme l'est la population), elle saisit la scène avec éloignement et cette mise à distance découle sur un illogisme sonore. En effet, les Pharisiens et le Christ sont très audibles dans leurs échanges, comme s'ils se trouvaient juste à côté de la caméra alors qu'ils en sont en fait très éloignés. Il y a disjonction sonore et visuelle. Au niveau de la temporalité, nous pouvons dire qu'elle devient ici une temporalité commune à la captation et à la réception, en somme, elle est concomitamment partagée par la narration filmique et le spectateur puisque la personnification de l'outil cinématographique permet la jonction de ces deux courants temporels distincts. Cette « caméra-spectateur » rend ainsi possible une simultanéité temporelle partagée dans et hors la diégèse. Cette mise à distance trouve son apogée dans la séquence de la crucifixion (2,01'03"-2,05'03"). Déjà, il convient de dire que le film, dans son intégralité, semble concourir à la réalisation de cette scène. La discontinuité du montage et la profusion de différents tempos, finissent de se rencontrer lors de la mise en croix. C'est comme si tout le développement visuel et sonore qui structure le film, trouvait ici son exécution condensée. « L'adaptation de Pasolini a justement choisi de ne pas *déplacer* la lettre évangélique, mais au contraire de la *condenser* »⁷⁷. Ce sentiment de condensation dont nous parlions et mis en évidence par Hervé Joubert-Laurencin, se réalise sensiblement dans cette séquence presque finale. Tous les éléments mis en place durant le déroulement de la trame du film, sont ré-employés dans une exacerbation totale de leur quintessence liminaire. Une caméra à l'épaule déréalise l'événement qui est en train de se produire. Lors du chemin de croix, les sons diégétiques sont évacués pour ne laisser place qu'à la musique de Mozart. La séquence possède vraiment un attrait plutôt spectaculaire. Au tempo musical assez lent vient s'ajouter celui de l'enchaînement des plans, lent également. L'arrivée de Jésus au sommet de la colline sur laquelle sera fixée sa croix, se fait dans

⁷⁷ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 95.

une lourdeur d'exécution pesante, **[Fig. 52]**. D'ailleurs, la foule et le supplicié traversent le champ de la droite à la gauche en étant presque hors-cadre. Ils évoluent dans une lointaine perspective et se voient écrasés par les limites du cadre alors qu'au premier plan, les herbes folles et la végétation abondante envahissent pratiquement tout le champ.



[fig. 52] 2,01'56''

Cette configuration donne la sensation que l'action centrale est reléguée au second plan. Toutefois, elle rend visuellement compte de la gravité pesante de la mise à mort. Ainsi, le mouvement lent de l'arrivée de la foule se voit amplifié par l'écrasement visuel dont il fait l'objet. Ensuite, nous sommes face à une caméra « documentaire » complètement bouillonnante, voire presque dépassée par l'événement qui se trame. Les tremblements de la caméra portée agissent sur le spectateur comme la formulation d'une temporalité entièrement « dé-réalisée ». Le chaos visuel donne la sensation que l'action est complètement falsifiée, dénaturée. « Son but [celui de Pasolini] est de dénaturer l'image, de lui ôter les proportions régulières parce que le monde du Christ n'est pas le monde ordinaire mais celui, extraordinaire, où se produit la venue de Dieu sur terre, où l'ordre naturel des choses est un moment suspendu et remplacé par l'ordre surnaturel de la parole »⁷⁸. Il est vrai que nous retrouvons dans cet enchaînement de plans, un aspect surnaturel, extraordinaire, en marge du réel. Cette « fureur des images »⁷⁹ fait état d'une évacuation d'un « timing » filmique classique, au profit d'un tempo de la saccade et de l'imprécision volontaires. La levée de la croix est effectuée dans un enchaînement de trois plans sur le même motif, **[Fig. 53]** à **[Fig. 55]**. La redondance de ces plans entraîne la formulation d'une

⁷⁸ Stéphane Bouquet, *L'Evangile selon Saint Matthieu*, op. cit., p. 46.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 48.

temporalité qui semble « floutée ». Dans le sens où la répétition sur le même motif donne l'impression dans un même temps de distendre l'action et de la compresser. Un étonnant paradoxe temporel est introduit par cet effet itératif.



[fig. 53] 2,03'46"



[fig. 54] 2,03'48"



[fig. 55] 2,03'51"

D'autant plus que l'axe de prise de vue n'est pas le même sur les trois plans, la confusion visuelle est alors intensifiée. Un travelling arrière tremblant clôturait cette levée de croix. « La distanciation refuse l'illusion spectaculaire et renforce la conscience critique du spectateur qui n'est plus là pour éprouver des affects [...] mais pour s'éveiller la pensée. La distanciation ne cesse de dire : ne croyez pas à ce que vous voyez, mais pensez à ce que vous voyez, tirez-en des conclusions et utilisez ces conclusions pour changer le monde hors de la salle de spectacle. [...] Le « *cinéma de poésie* » doit donc multiplier les effets de rupture qui cassent la grammaire classique du cinéma et déstabilise les attentes du spectateur »⁸⁰. La « dé-réalisation » du réel a pour but d'éloigner le spectateur de toute tentative cathartique. C'est pourquoi, *L'Evangile selon Saint Matthieu* se perçoit comme un film à la temporalité hybride et insoumise à une appréhension de la durée dite classique. La séquence s'achève sur une voix-off et un fond noir (2,04'52") et confère aux paroles prononcées, un

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 49-50.

détachement qui aura été recherché tout au long du film. In fine, la mise à distance filmique ne tend qu'à exacerber une temporalité de la cadence qui finit par s'accorder et trouver son harmonie dans la disjonction et la pluralité de ses tempos.

3. Des personnages plongés dans un état de stase.

En premier lieu, il nous faut définir cette notion que nous allons mettre en regard des réalisations pasoliniennes (et notamment *Médée*). Nous pourrions dire que la stase renvoie à un état de stagnation alors que le flux naturel de l'existence reste continu ; créant ainsi un double rapport temporel complètement « angoissé ». Cette angoisse procurée par la stase, émane de la rencontre de ces deux flux antagonistes. Il y a en fait conflit temporel. Les personnages qui en sont les victimes s'inscrivent bien souvent dans une errance qui chez Pasolini, est autant physique que mentale. De sorte que l'état de stase induit un cheminement solitaire de l'ordre de l'exil. En effet, cette condition crée un indéniable isolement et ces personnages subissent le rejet comme une mise en marge dramatique. Médée constitue certainement la figure pasolinienne la plus représentative de cet état de stase. Dès la transgression du vol de la Toison d'Or, elle se renie et devient par extension, l'incarnation de cet isolement. De plus, Médée semble perpétuellement suspendue entre rêve et réalité. D'ailleurs, à plusieurs reprises, nous pensons visualiser le déroulement du réel or, nous nous rendons compte ensuite que ce n'était qu'une projection. De sorte qu'elle erre en permanence dans un état de demi veille. « Ce dédoublement du moi trouve dans le rêve son expression la plus exacte, pour ne pas dire son origine. Dans le rêve, souligne Nerval, avant Paul Valéry, le rêveur est à la fois acteur et spectateur, actif et passif »⁸¹. Il est vrai que Médée donne systématiquement cette sensation étrange d'évoluer dans un état duel provoqué notamment par l'immobilité de la stase mais aussi par un tiraillement constant entre profane et sacré. In fine, elle se situe constamment (malgré elle ?) dans une complexité temporelle qui brouille les frontières de l'éveil et de l'endormissement. « Errer entre sommeil et veille est une autre façon d'errer entre vie et mort »⁸². Incontestablement, Médée erre entre vie et mort. Elle enfante comme

⁸¹ Olivier Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil. Cinéma, art et anthropologie*, Paris, Rouge Profond, 2013, p. 28.

⁸² *Ibid.*, p. 77.

elle tue. Elle s'ancre pleinement dans le monde comme elle en est totalement refoulée. De sorte que, l'immobilisme engendré par la stase, crée un clivage métaphysique chez Médée. De manière récurrente, Médée est montrée dans une fixité quasi picturale qui tend à exacerber son isolement, [Fig. 56]. Dans la séquence sur le radeau (48'11"-49'02"), « c'est le moment où l'on sent le plus fort la solitude. [...] Au fond de l'embarcation, Médée est parfaitement immobile : ses regards se tiennent obstinément fixés sur un certain point ; elle est indéchiffrable. Une chose est sûre. Elle est encore toute salie de sang et de poussière. [...] Médée, pareille à tout à l'heure, au fond de la barque : elle n'a pas bougé d'un centimètre, comme une bête qui ne trouve pas d'autre moyen de se défendre que l'immobilité »⁸³. Comme si l'état de pétrification dans lequel se trouve Médée agissait en tant que véritable moyen de contrôle sur le monde (et les hommes) qui l'entourent.



[fig. 56] 48'21"

Durant cette séquence, Médée ne cesse d'observer ces hommes qui s'affèrent alors qu'eux, ne semblent pas la remarquer, ou du moins, font-ils semblant de l'ignorer ? Quelques regards en arrière vers elle, laissent transparaître un certain questionnement de la part de ces hommes, que fait-elle là ? Médée revêt ici l'attrait pictural des figures byzantines. Elle s'inscrit ici dans une invariabilité de mouvement et c'est justement cette fixité qui tend à faire d'elle, une icône à la religiosité contrariée. « Médée, comme un automate, se lève et commence à chanter *la même chanson que les sirènes* »⁸⁴. En effet, il y a quelque chose de l'ordre de l'envoutement chez Médée. Son regard fixe donne toujours la sensation qu'il capture celui qui le croise. La temporalité de Médée est donc avant tout celle de la « Gorgone ». Toutefois,

⁸³ Texte de Pasolini, *Les Visions de la Médée* rapporté par Céline Gailleurd dans *Médée*, Pier Paolo Pasolini, op. cit., p. 45.

⁸⁴ *Ibid.*,

la nuance de cette formulation réside dans le fait qu'elle ne fait que subir cet immobilisme, elle s'y insère seule et ne parvient jamais à s'en extirper. Pareillement à cette séquence, Médée se fige également lorsqu'elle se trouve en contact avec les éléments ancestraux tels que la terre et ses étendues désertiques. Lorsque le groupe d'hommes s'organise à la formation du camp pour la nuit, Médée cherche l'isolement. Elle fuit l'impulsion du mouvement pour se murer dans l'opacité de la pause. « Tandis que Médée erre – hors d'elle – dans les lieux déserts qui entourent le campement, il semble que la musique affleure de nouveau, mais pour s'évanouir aussitôt, ou retomber d'un coup »⁸⁵. Elle se retrouve d'ailleurs complètement esseulée sur le radeau et observe encore le monde qui l'entoure avec des yeux écarquillés ; qui « s'éveillent » brutalement lorsqu'elle se rend compte que le campement est organisé sans la diction de rites primitifs. C'est donc l'intrusion du profane qui vient ici l'extraire de sa torpeur léthargique et presque somnambulique. Après cette fulgurante crise, Médée se réfugie dans l'immensité désertique, **[Fig. 57]**. Elle apparaît presque hors-cadre d'ailleurs et entame un monologue envers ces éléments naturels, la terre et le soleil. Une discussion à sens unique en somme puisque ses incantations résonnent dans le vide. « Comme une folle qui monologue, Médée – pour vaincre la surdité des choses – murmure à part soi un hymne à la végétation. [...] Assise sur une pierre, Médée se tait, de même qu'autour d'elle se tait le monde purement physique, comme une atroce et stupéfiante apparition irréelle... Elle est comme hébétée : elle est inexpressive, mais elle a la majesté d'une gigantesque sauterelle, ou d'une divinité de pierre. Elle ne sait pas quoi faire d'elle-même. Elle s'est enfermée dans son silence comme dans un écrin »⁸⁶. Cet enfermement mental est verbalisé physiquement. Il est intéressant de noter que dans les écrits de Pasolini, le doute reste entier sur la réelle réalisation de cette scène. Il évoque une « apparition irréelle » et il est vrai que dans l'intégralité du film, la confusion persiste plus d'une fois. Médée possède un aspect fantomatique, elle incarne l'intrusion d'un passé religieux ancestral dans une profusion du profane. Elle erre dans un dédoublement spectral où progressivement et jusqu'à l'infanticide, elle n'est plus que l'ombre d'elle-même tant le reniement du sacré pèse sur son existence. Cet état apathique dans lequel elle est soumise, introduit une atemporalité mystique.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 46-47.



[fig. 57] 52'29"

Davantage que de l'immobilisme, il s'agit d'un état de pétrification. Celui-ci peut aussi être dû par une certaine clairvoyance de la part de Médée. Dans le sens où percevoir son destin en marche, entrainerait une véritable paralysie. « Dans cet état intermédiaire entre veille et sommeil, jour et nuit, rêve et réalité, la sensibilité intérieure prend le pas sur la sensation externe, de sorte que l'hyperesthésie somnambulique, l'autoscopie et la clairvoyance résultent déjà d'une essence spirituelle de la corporéité. Shakespeare traduisait bien cette quasi-inversion du corps et de ses fonctions en écrivant de Lady Macbeth, en proie à une activité ambulatoire nocturne, *ses yeux sont fermés, mais leur sens est ouvert* »⁸⁷. Nous constatons que Médée possède une indéniable acuité sensorielle très développée ainsi qu'une extrême sensibilité face à sa propre insertion dans le monde. Elle « voit » dans le sens de percevoir. Même dans l'acte amoureux avec Jason, Médée garde les yeux grands ouverts, elle est complètement observatrice de l'événement qui se déroule, **[Fig. 58]**, en plus d'observer Jason qui lui, se laisse complètement porter par la ferveur du moment.



[fig. 58] 53'46"

⁸⁷ Olivier Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil. Cinéma, art et anthropologie*, op. cit., p. 97.

Par conséquent, nous pouvons avancer l'idée que tout au long du film, Médée ne fait qu'errer dans cet état intermédiaire entre « un sommeil éveillé ou une veille endormie »⁸⁸. Il semblerait que le drame de Médée se situe dans le dédoublement tant temporel que métaphysique. « Un film qui explicite par trop le refus du Trois, la peinture d'un monde entièrement dédoublé, et la constitution du héros divisé »⁸⁹. De la même manière, la figure du Centaure se voit elle aussi dédoublée. D'un côté et dès les premières minutes, il apparaît sous sa forme mythologique sacrée, celle d'un monstre double, mi-homme mi-cheval pour ensuite laisser place à un homme sur ses deux jambes, l'apparition du profane. En une entité, s'unissent les deux natures. « Comme le dit le Centaure, le monde du sacré n'est pas dépassé par sa propre désacralisation. Le profane et le sacré subsistent côte à côte. [...] Il y a bien juxtaposition. Le sacré, dit le Centaure, reste en toi, même si tu le profanes »⁹⁰. La perte de Médée réside donc dans une incapacité à créer cette coexistence, comme s'il fallait choisir et non fédérer. Son exclusion tient en fait à son propre dilemme. Il est intéressant de relever l'effet d'inversion qui est mis en place dans la séquence de l'infanticide. Dans la pièce centrale, un foyer dans lequel rougissent les braises est saisi en plongée. Le meurtre des enfants est commis dans une pièce adjacente dans laquelle l'eau est placée au centre et saisie, elle aussi, en plongée. Le feu brûle donc dans le lieu de la quiétude alors que l'eau tapisse les prémices de l'infanticide. « L'oxymore ne fait que redoubler celui du geste de la mère assassine qui à la fois berce et tue »⁹¹. De sorte que, l'inversion des espaces devient l'expression du dédoublement interne de Médée. Elle achève d'ailleurs son errance et sa fuite dans une demeure à l'écart de tous, faisant face à des murs de pierre d'une hauteur écrasante. Elle fait les cent pas dans cet espace devenu prison et duquel elle ne trouve comme échappatoire que le meurtre. En somme, le temps diégétique se veut elliptique alors que l'état intérieur de Médée fonctionne sur une inertie qui s'inscrit dans la durée. Il semblerait ainsi, que le temps de la narration a lieu dans la fusion d'événements tandis que le temps de la stagnation de Médée crée un effet duel à contre temps. Tout comme dans *Œdipe Roi*, nous constatons que le récit s'attarde sur

⁸⁸ *Ibid.*,

⁸⁹ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 231.

⁹⁰ Propos de Pasolini convoqués par Hervé Joubert-Laurencin dans *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 231.

⁹¹ *Ibid.*, p. 232.

de longs plans dans lesquels les regards s'alanguissent alors que d'un autre côté, l'intégralité de la vie d'Œdipe est condensée. Nous pensons par exemple au regard caméra de Jocaste lorsqu'elle donne le sein à son fils et que son visage passe avec lenteur par plusieurs émotions. Une succession d'ellipses vient ensuite retracer les grands événements de la vie d'Œdipe qui devient alors anecdotique au regard de l'alanguissement de certains détails. En fait, il est évident que ces détails dont nous parlons, ces regards qui durent des éternités dans le déroulement diégétique, cristallisent tout le drame, ses enjeux et ses aboutissants. Ils acquièrent une importance narrative capitale parce qu'ils rendent compte de la crise qui s'annonce. Le chaos transparait dans ces regards suspendus et qui disent tellement plus que de longs discours. Si selon un proverbe chinois, « une image vaut dix mille mots », il semblerait qu'il trouve ici sa plus évidente réalisation. Nous avons constaté que l'état de stase entraîne inévitablement un appauvrissement de la parole, voire une éclipse totale. « De ces univers découlent deux régimes filmiques : le premier joue sur un principe dynamique de mise en mouvement du cadre et des figures, le second sur un principe statique de l'arrêt du mouvement »⁹². Cet arrêt du mouvement (tant filmique que physique) se traduit par l'introduction d'un silence qui se veut révélateur de cette mise en suspension. « *Médée*, unique apparition cinématographique de Maria Callas est, pour l'essentiel, un film muet »⁹³. Il s'agit donc du premier rôle de Maria Callas au cinéma et elle endosse un personnage quasiment silencieux ; paradoxe intéressant lorsque nous savons l'importance que constitue la voix dans son métier de cantatrice. Il y a donc véritable dissonance. De plus, la parole semble complètement faible, vidée de toute sa verve narrative, elle devient simplement utilitaire. D'ailleurs, la rencontre entre Médée et Jason se déroule sans l'échange d'un seul mot. La sidération de cette entrevue annihile la puissance verbale. Médée finit même par s'écrouler dans un soupir. « Le récit se fonde sur des lacunes importantes, des manques narratifs et des ruptures qui questionnent sans cesse le spectateur. [...] Le silence qui accompagne la rencontre de Médée et Jason en témoigne. [...] Ainsi entre le moment où dans le temple, Médée aperçoit Jason qui est un inconnu pour elle et celui où elle part avec lui, ses gestes s'enchaînent comme des réactions privées de cause. Jason ne prononce

⁹² Céline Gailleurd, *Médée*, Pier Paolo Pasolini, op. cit., p. 3.

⁹³ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 229.

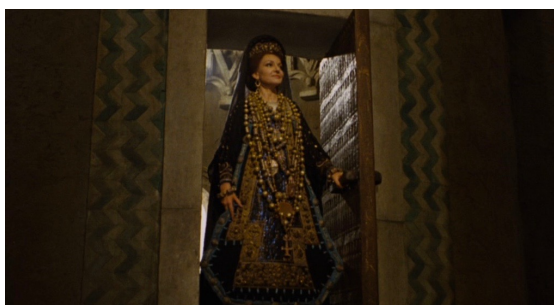
aucune parole. À sa vue, elle s'évanouit. Il disparaît »⁹⁴. La corrélation des actions n'est donc pas produite par une cause mais par une recherche effrénée de la réalité et de l'essence du mythe originel. « Si l'action est le langage premier, filmer une action privée de cause permet de remonter vers l'origine du mythe »⁹⁵. Le liant narratif de *Médée* ne réside pas dans la prolifération des mots, ceux-ci deviennent sémantiquement inutiles voire impuissants, mais dans l'enchaînement discontinu d'actions. Nous pouvons constater qu'un contraste significatif peut être relevé entre l'enchaînement de la séquence introductive du film et la présentation de la Colchide. En effet, les premières minutes sont entièrement consacrées à la parole. Le Centaure s'adresse à Jason enfant puis adolescent et enfin adulte dans une continuation diégétique commune. La parole fonctionne ici comme un lien entre les plans puisque le même discours est prononcé alors que d'un point de vue filmique, la narration est elliptique : Jason passe d'adolescent à adulte en un changement de plan tandis que le récit du Centaure ne s'est jamais arrêté et s'est même poursuivi. De sorte que, la parole apparaît dans cette séquence comme une force narrative résistant à la fulguration du temps. Cet incipit bavard pose les bases du mythe, il a fonction de « mise en place », de préparation et rompt totalement avec la séquence suivante où nous plongeons dans l'austérité de la Colchide. La parole n'est ré-introduite que de longues minutes plus tard, à la 23'52" pour être exacte et par Jason. C'est donc lui qui s'inscrit dans la continuité du Centaure. Par ailleurs, l'aridité linguistique reprend ensuite le dessus sur le reste du film. À l'image interdite de Médée, s'ajoute dans une filiation naturelle, la célébration du langage du corps. À défaut de parler, le corps s'inscrit dans un mouvement témoignant d'une autre forme de communication. C'est par le dépècement du corps d'un jeune homme qu'à lieu le sacrifice primitif, par la chute du corps que se manifeste le sentiment amoureux, par l'acte charnel entre deux corps qu'à lieu la résurgence des croyances de Médée, par la suppression du corps avec le fratricide et l'infanticide qu'à lieu l'expression du conflit opposant les forces sacrées et profanes. En somme, le corps devient l'outil langagier. Il y a bien une locution complètement corporelle dans *Médée* puisque la parole se trouve délogée de sa fonction explicative au profit d'une stagnation physique corrélée à une mise en mouvement. Le corps fait état de résurgences ancestrales et primitives. En cela, il en

⁹⁴ Caroline Renard, *Médée*, Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁵ *Ibid.*,

est le réceptacle et la plus naturelle formulation. Comme nous l'avons démontré précédemment, le film se construit avant tout sur une dualité constante, un double rapport qui entre perpétuellement en conflit. Là encore, nous constatons qu'un dualisme linguistique entre en tension durant l'intégralité du film.

Ce dédoublement perpétuel trouve également une autre expression dans le personnage de Glaucé. En effet, il semblerait qu'elle incarne le double de Médée, [Fig. 59] et [Fig. 60]. Outre le fait qu'elle envie sa place en tant que nouvelle épouse de Jason, Glaucé cristallise l'échec de Médée. D'ailleurs, lorsqu'elle projette le meurtre de Glaucé, elle l'imagine en train de prendre feu suite à l'offrande et l'essayage de ses propres tuniques et c'est en se regardant dans un miroir que Glaucé, commence à périr ; image jumelle d'une Médée vengeresse. « Glaucé, la fille du roi de Corinthe promise à Jason, véritable double de Médée, vit elle aussi recluse dans sa chambre et n'en sort que pour se donner la mort »⁹⁶.



[fig. 59] 1,10'18"



[fig. 60] 1,19'49"

De plus, Médée comme Glaucé finissent dans le feu (du moins pour la mort projetée lors du rêve de Médée). Elles se retrouvent toutes deux à chérir le même homme et à vivre enfermée que ce soit dans ou hors des enceintes de la ville grecque. De sorte que, la projection de la mort de Glaucé par le feu n'est qu'une anticipation de la propre perte de Médée. À l'instar de Médée, Glaucé reste murée dans le silence et pétrie d'immobilisme. Même durant les essayages des tuniques, elle se laisse faire comme un automate. C'est seulement son reflet dans le miroir qui l'insère dans le mouvement. La verbalisation de la douleur passe par le cri et la fuite. Ensuite, lorsque la mort de Glaucé a réellement lieu, elle se déroule juste devant l'habitation de Médée (Glaucé se suicide en se jetant dans le vide du haut de l'enceinte des murailles de la

⁹⁶ Céline Gailleurd, *Médée*, Pier Paolo Pasolini, op. cit., p. 5.

cité). Elle chute face à Médée. Ainsi, nous pouvons y déceler une corrélation puisque Médée finira sur le toit de sa demeure en feu, en face de cette même enceinte de laquelle se tue Glaucé. Les deux femmes se rejoignent dans la mort et dans le feu mais aussi dans cet état léthargique, d'absence silencieuse. Il est intéressant de noter que lorsque Médée projette la mort de Glaucé par le feu (qui n'aura bien sûr jamais lieu), celle-ci se fait dans un état de veille. En effet, dans un plan suivant, nous apercevons Médée, les yeux écarquillés et embués de larmes face à cette vision ; vision imagée concrètement, dans la réalité et pas seulement fantasmée. Médée ne cesse ensuite de se lamenter, adossée contre la jarre d'eau dans laquelle elle lavera ses enfants avant de les tuer. Ensuite, lorsqu'elle clame la cause de ses enfants auprès du roi de Corinthe afin qu'il ne les bannisse pas, elle chute, une fois rentrée dans sa demeure-prison et ses servantes s'empressent de l'étendre sur son lit, [Fig. 61].



[fig. 61] 1,27'35''

Un plan fixe rend compte de la domination du lit sur tout le reste. Le corps de Médée frôle presque le bord du cadre. Le sommeil intervient à la suite d'une projection éveillée, donc à contre temps. Il est d'ailleurs formulé en réponse à une acmé émotionnelle trop puissante mais jamais en remplissant sa véritable fonction de sommeil. Même la nuit, alors que tout le monde dort, Médée, elle, reste pleinement éveillée. Ce micro sommeil se manifeste quand le corps se voit plongé dans un état de sidération (séquence de la rencontre entre Médée et Jason) ou d'exclusion (séquence du dialogue entre Médée et le roi de Corinthe). La chute, qui s'assimile ici, à un demi malaise est employée à de nombreuses reprises chez Pasolini. Dans *L'Evangile selon Saint Matthieu*, Marie vacille à de nombreuses reprises, tout comme dans *Théorème*, les protagonistes sont soumis de manière simultanée à cet écroulement physique. Il ne faut donc pas écarter, la portée religieuse de la chute. Celle-ci revêt une

symbolique très forte et renvoie dans une portée biblique, en même temps au renoncement et à la culpabilité. Médée, entité évidente d'un sacré refoulé, s'effondre justement parce qu'elle ne supporte pas le poids de ce reniement. Pour poursuivre, nous pouvons dire que Médée n'est pas la seule à être soumise à des visions. Jason fait aussi l'expérience de ce dédoublement de la réalité avec le personnage du Centaure, (1,02'13"-1,04'16"). En effet, une fois arrivé à Corinthe, il rencontre le Centaure (qu'il croit dans un premier temps être réel) et converse avec lui. « Cette apparition est une vision de Jason. En tant que telle, elle redouble celle de Médée. Le Centaure apparaît alors sous une forme elle-même dédoublée. [...] Au moment de l'apparition à Corinthe, le second est barbu, le premier imberbe »⁹⁷. Cette forme dédoublée surgit côte à côte et s'adresse à Jason en une voix. Il est intéressant de noter que le Centaure profane explique le mutisme du Centaure sacré par son incapacité à se faire comprendre par le reste du monde (mutisme faisant bien sûr directement écho à celui de Médée). « C'est sous son signe [celui du Centaure sacré], qu'en réalité, en dehors de tout calcul, tu aimes Médée. [...] Et tu as pitié d'elle. Car tu comprends la catastrophe spirituelle, l'errance de cette femme antique dans un monde qui ignore ce en quoi elle a toujours cru. La pauvre a subi une conversion à l'envers et ne s'en est pas remise »⁹⁸. Jason semble pouvoir être à même de comprendre ce clivage spirituel puisqu'il l'a également connu. En ce sens, les visions de Médée et celle de Jason se rejoignent dans ce qu'elles possèdent de mystique justement. Le dédoublement métaphysique rencontré par Médée fait écho à celui de Jason dont il a fait l'expérience étant enfant. Par conséquent, nous en venons à dire que le dédoublement des formes (entre réel et irréel) et des êtres (entre apparitions et véritable présence), résulte du refoulement initial de Médée. Comme si son état de stase angoissé ne pouvait être engendré que par cette paradoxale position mystique située entre deux natures. Et si Jason devient sensible aux visions, c'est avant tout parce qu'il constitue l'instigateur de ce complexe. De sorte que, le déchirement intérieur de Médée ne trouve finalement une entité provisoire, que dans le propre dédoublement métaphysique de Jason, qui lui ne se veut pas contrarié mais réunificateur.

⁹⁷ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., pp. 231-232.

⁹⁸ Phrases prononcées par le Centaure profane et adressées à Jason (1,03'21"-1,03'50").

III) ANACHRONISME ET DISCONTINUITÉ.

1. Entrelacement d'époques différentes dans un flux narratif commun : l'usage du montage parallèle.

« Une généalogie se dessine alors bien à travers les mots de Pasolini, qui donne consistance à l'idée d'une *tradition* des vaincus (y compris avec la notion de continuité qu'emporte avec elle l'idée de fils tellement semblables à leurs pères, et qui s'entend comme enfermement dans un *destin*, et non comme inscription dans une histoire continuiste), et sa transmission, sous la forme de ce film [*La Rabbia*], fait place à la discontinuité (celle des époques et des lieux, en même temps que celle qui tient au montage lui-même) »⁹⁹. Avec le documentaire *La Rabbia*, dès 1963, Pasolini esquisse une œuvre qui entremêle des images d'archives des années 1950 et 1960. Il s'initie à un montage qui cherche le brouillage temporel. Il poursuit ce travail dans la fiction avec *Œdipe Roi* et *Porcherie*. Ces deux films constituent sans nul doute, l'exemple le plus représentatif de cette recherche de la discontinuité temporelle produite par le montage. La juxtaposition d'époques temporellement éloignées, se traduit d'un point de vue visuel par un usage du montage parallèle qui, au milieu de ce flux discontinu, vient créer une véritable unité filmique et narrative. Dans *Œdipe Roi*, l'incipit se situe dans une Italie des années 20, une seconde partie traite le mythe dans une temporalité antique et la fin du film se déroule dans une Italie contemporaine et industrielle. Outre le fait de rendre le mythe interchangeable et de le munir d'une universalité évidente, ce croisement temporel révèle avant tout, un dispositif uchronique. En effet, nous assistons à un récit d'événements fictifs dont le point initial résidait dans une approche « historique ». Nous aborderons également le scénario *Saint Paul*, écrit en 1968 et film jamais réalisé car, cet ouvrage pose aussi ses fondements sur une imbrication temporelle complètement anachronique et recherchant l'uchronie. « Les méthodes de narration, et plus largement de construction par lesquelles Pasolini a su éviter de tomber dans le travers qui aurait consisté à donner à ses œuvres l'allure de récits continus sont multiples, mais le procédé qui revient le plus souvent est sans conteste celui de l'anachronisme, lequel ouvre d'emblée la voie à la question du spectre [...], et donc à la question du *revenant*, [...], c'est-à-dire à la question de *ce* qui revient et du *comment* cela revient (le retour conscient ou non du passé, la citation volontaire ou non d'un élément disparu, un

⁹⁹ Alain Naze, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, *op. cit.*, p. 11.

retour à l'identique ou non, etc.). [...] Produire l'intrusion d'un *Autrefois* dans le *Maintenant* »¹⁰⁰. Dans l'œuvre pasolinienne, il survit toujours en arrière plan, une empreinte du passé dans le déroulement de la diégèse. Comme si cette résurgence antérieure allait définir les trajectoires actuelles des protagonistes. Nous n'irions pas jusqu'à dire que les films pasoliniens se veulent stoïciens mais il n'en demeure pas moins, qu'ils doivent supporter le poids indéniable de l'antan et y sont parfois complètement assujettis. La radicalité du montage rompt complètement avec un désir de réalisme. En cela, nous définirions le montage pasolinien par un agencement poético-uchronique. Dans le sens, où à aucun moment, il ne s'agit de recueillir une véracité temporelle continue mais au contraire, c'est par un arrangement discontinu, qu'un autre ordre de la continuité peut se mettre en place. C'est l'idée que la discontinuité visuelle amène la continuité narrative. Il est vrai que dans *Œdipe Roi*, le montage parallèle entre les différentes périodes crée un effet de coupe qui, s'il insiste sur une certaine insoumission temporelle, met d'autant plus en exergue une temporalité non plus à l'échelle d'un homme mais à celle d'une entité. En fait, ce montage intra-temporel tend à introduire de la sacralité au personnage principal parce qu'il n'est soumis à aucune règle spatio-temporelle. De sorte que la sacralité émane d'une absence de temporalité historique et du déroulé d'une temporalité factuelle. Par cette formulation, nous voulons dire que les faits sont relatés mais dans une évacuation totale de logique historique. Les lieux antiques se substituent à des endroits contemporains et ces-derniers atomisent complètement l'idée d'unité de lieux au profit d'une unité d'actions. En effet, la narration se déroule en suivant l'histoire d'Œdipe, le plus fidèlement à l'œuvre de Sophocle. Les événements se suivent dans un enchaînement diégétique cohérent puisque la vie d'Œdipe défile de manière chronologique. Le temps interne du personnage se confronte au temps externe de la diégèse filmique. La continuité temporelle de la vie d'Œdipe entre en conflit avec le déroulé anachronique des lieux et des temporalités. « Le surgissement dans le présent de ces survivances, signifie bien alors que la transmission du passé revêt sous ce rapport, l'aspect du discontinu »¹⁰¹. De sorte que, dans l'incipit contemporain, des réminiscences du passé antique surgissent, tout comme la partie antique se voit imprégnée de cette introduction contemporaine puisqu'elle rend

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

compte de la naissance d'Œdipe. Il y a donc là une véritable discordance temporelle car, la naissance d'Œdipe a lieu dans une période postérieure à celle qui mettra en scène dans un second temps, son existence. C'est comme si l'antique devenait un temps non plus antérieur à la temporalité contemporaine mais bien consécutif. Ce récit anachronique vient renforcer l'idée de fatalité parce qu'avant même que le parricide et l'inceste se produisent dans la période antique, l'introduction contemporaine insiste sur la répétition du mythe et son irrémédiable accomplissement. La modernité du lieu et celle du temps, rend impossible une fuite en avant mais justement, un engloutissement fataliste en arrière. Il n'y a pas d'espoir, pas d'échappatoire, le montage anéantit le détournement du mythe et au contraire, il ne le rend que plus palpable dans sa réalisation. Lorsque la partie antique s'achève, nous sommes projetés encore plus loin en avant, autour des années 60 et là, l'anachronisme ne fonctionne absolument pas en tant que flashforward mais dans une suite narrative complètement fabriquée. L'antique se voit actualisé. La transition de l'incipit à la partie antique se fait par la bande son (9'42"). Une musique aux sonorités ancestrales s'immisce dans l'introduction moderne et fait le lien entre les deux temporalités. Un long panoramique latéral finit d'introduire les images liminaires à l'antiquité du mythe. La transition de la partie antique à la fin du film dans une période également contemporaine, s'effectue non plus par le son mais par l'action. En effet, alors qu'Œdipe vient de se crever les yeux, il pose sa main sur Angelo (Ninetto Davoli) et entame une marche en dehors de Thèbes. Celle-ci se poursuit dans la partie finale et contemporaine, à Bologne (1,35'08"). Cette déambulation fonctionne dans une continuité d'action qui vient établir un lien narratif direct, en dehors de toute considération temporelle naturelle. Les pas d'Œdipe et d'Angelo initiés à Thèbes se prolongent sur la route de la ville italienne en un changement de plan. Le montage parallèle produit du sens par le symbolisme qu'il insère entre les plans qui eux, diffèrent par le lieu et le temps. « On peut relever que l'anachronisme y est dit capable de révéler un sens que le respect de la chronologie laisserait inaperçu »¹⁰². La sacralité d'Œdipe émane donc de cette entorse temporelle. Elle fait sens parce qu'elle annule le flux d'un continuum temporel qui, ici, serait complètement stérile. La rupture crée une certaine unité mémorielle. « Car la mémoire n'est certes plus la faculté d'avoir des souvenirs : elle est la membrane qui,

¹⁰² *Ibid.*, pp. 134-135.

sur les modes les plus divers (continuité, mais aussi discontinuité, enveloppement, etc.), fait correspondre les nappes de passé et les couches de réalité, les unes émanant d'un dedans toujours déjà là, les autres advenant d'un dehors toujours à venir, toutes deux rongant le présent qui n'est plus que leur rencontre »¹⁰³. De sorte que, cette discontinuité temporelle intervient dans le sens d'une uniformisation de toutes les bribes de ce mythe dans la mémoire du spectateur. Elle agit comme un écrin unificateur des souvenirs ancestraux qui se voient convoqués et réactualisés dans une époque qui concerne plus directement le spectateur. Par conséquent, le montage anachronique fonctionne aussi en tant que convocation du souvenir du « regardeur » externe à la narration. L'actualité du mythe vient chercher le propre complexe du spectateur et sollicite sa propre mémoire. Le montage vient unifier ces bribes de mémoire et les ancrer dans le déroulement du récit du mythe. En fait, le montage parallèle vient créer un effet cathartique, ce n'est pas le mythe qui le crée mais bien son actualité. « Le personnage dans le cinéma de Resnais est précisément lazaréen parce qu'il revient de la mort, du pays des morts ; il est passé par la mort et il naît de la mort, dont il garde les troubles sensori-moteurs »¹⁰⁴. Cette caractérisation de personnage lazaréen, semble également pouvoir être associé au personnage pasolinien dans son ensemble. En effet, ce-dernier se place continuellement dans un rapport trouble entre passé et présent (voire futur), il revêt souvent une attitude de revenant. Dans l'incipit, ce saut en avant révèle un Œdipe qui revient d'un passé antique, il renaît de son histoire. « Comprendons que, par-delà toutes les nappes de la mémoire, il y a ce clapotement qui les brasse, cette mort du dedans qui forme un absolu, et d'où renaît celui qui a pu s'en échapper. Et celui qui s'échappe, celui qui a pu renaître, va inexorablement vers une mort du dehors, qui lui advient comme l'autre face de l'absolu »¹⁰⁵. Ainsi, la renaissance du revenant s'achemine de manière inévitable vers une conclusion similairement funeste. L'Œdipe pasolinien en somme. Il revient à la vie pour y mourir (de manière imagée) une seconde fois. La sacralité émane alors aussi de cette spécificité du personnage principal, en tant que personnage remobilisé dans une histoire actuelle. Il ressurgit du passé avant de s'y laisser à nouveau engloutir. De plus, nous pouvons remarquer que Jocaste et Œdipe

¹⁰³ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, pp. 269-270.

¹⁰⁴ *Ibid.*,

¹⁰⁵ *Ibid.*,

sont les seuls à traverser les différentes strates temporelles (en dehors d'Angelo mais nous y reviendrons plus tard dans l'analyse). De sorte que, Jocaste revêt elle aussi ce statut de revenante. Alors qu'elle meurt dans le mythe antique, la voilà droite, face à nous dans une modernité temporelle. Ces fantômes du passé ramènent au présent leur propre disparition. Un objet survit à la transition temporelle finale. Dans la partie antique, Angelo confie une flûte à Œdipe. Il la tient encore dans sa main gauche lorsqu'ils arrivent à Bologne dans l'époque contemporaine. Œdipe joue systématiquement le même air de musique comme un éternel prolongement sonore entre les deux périodes. Si la flûte n'est plus tout à fait la même, le même air résonne. C'est Angelo qui introduit la mélodie dans les deux époques avant qu'Œdipe ne la reprenne. C'est cette mélodie qui cristallise l'acte incestueux puisqu'elle est entonnée juste après qu'Œdipe se soit crevé les yeux dans la partie antique et lorsqu'il reprend l'air dans la partie finale et contemporaine, il s'interrompt brutalement et bouge frénétiquement la tête en signe de négation face au souvenir qui réapparaît. Cet air musical lie les deux parties et convoque la mémoire d'Œdipe. Elle fonctionne en tant que rappel de la tragédie et traverse les diverses strates temporelles. « C'est bien de ce déchirement entre sens et vérité qu'il est question dans la figure d'Œdipe, [...] : dès lors qu'on découvre la vérité (meurtre du père, inceste avec la mère), la vie ne trouve plus son sens que dans l'aveuglement et la mort. Mais c'est aussi bien la figure du Christ : pour que la Vérité vienne au monde désert des hommes, Dieu doit mettre en scène l'absurdité de son propre supplice »¹⁰⁶. Cet air résonne désormais comme l'accomplissement réel du drame et son souvenir dans le présent. L'Œdipe pasolinien se veut être une entité christique, qui par son retour de la mort et son sacrifice inévitable, vient prévenir les hommes. À la fin du film (1,37'04''), les survivances du passé oedipien se voient convoquées sur des images d'une Bologne industrielle, l'air musical cathartique se prolonge sur cet enchaînement de plans fixes montrant la jeunesse jouant au ballon au milieu de la fumée des usines. « Benjamin parlerait plutôt, lui, de la rencontre entre un Autrefois et un Maintenant saturé d'à-présent, mais dans les deux cas, le surgissement du passé est ce qui rend le présent à sa puissance d'*actualisation*, c'est-à-dire ce qui rouvre le temps, en l'arrachant à sa marche linéaire ininterrompue, à son massacre continu du passé »¹⁰⁷. Cet « à-

¹⁰⁶ Alain Badiou, préface du scénario de *Saint Paul*, Caen, Editions Nous, 2013, p. 9.

¹⁰⁷ Alain Naze, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, *op. cit.*, p. 211.

présent » devient possible par cette musique à la flûte qui traverse les âges. C'est elle qui contextualise le mythe et le rend présent dans le futur d'Œdipe.

In fine, l'imbrication temporelle fonctionne comme un cheval de Troie inséré insidieusement dans un présent et symbolisant les rênes d'un passé latent. Dans *Porcherie*, réalisé en 1969, le récit repose sur un montage parallèle retraçant deux histoires à deux époques différentes. Une première partie commence par le récit d'un cannibale évoluant dans la plaine désertique de l'Etna à l'époque médiévale et une seconde partie relate l'histoire de Julien, jeune bourgeois résidant dans une Allemagne d'après-guerre et ayant une obsession compulsive pour les cochons. La partie médiévale reste sensiblement muette en opposition à la partie contemporaine qui se veut extrêmement dialoguée. Pasolini introduit le passage d'une époque à une autre en intégrant de manière presque subliminale, des plans furtifs d'une ou de l'autre période. Le film débute avec la partie médiévale et la partie contemporaine est insérée par parcimonie avec un enchaînement de plans plutôt brefs : d'abord un premier plan assez rapide sur la demeure bourgeoise (3'12'') puis un second plan sur cette même maison (3'40'') et enfin un troisième plan sur Julien de dos en train de siffler (5'46''). Les deux époques entrent donc initialement en relation par une suite de plans fixes à la durée brève et qui agissent en tant que petites touches externes à l'histoire médiévale qui est racontée. L'époque contemporaine s'invite dans l'époque médiévale par un usage du plan bref qui fonctionne comme un véritable effet Koulechov réactualisé. C'est-à-dire que l'insertion anachronique de plans se déroulant à l'époque contemporaine, vient modifier le sens du plan qui leur succède dans l'époque médiévale. Nous notons ainsi, une contamination sémantique dans une double direction. Cette insertion brève de plans contemporains dans la partie médiévale fait basculer la narration dans une autre dramaturgie filmique parce que les deux parties apparemment distinctes, se révèlent en fait être la parfaite continuité, la plus naturelle, l'une de l'autre. « Il vise un effet de condensation, faisant se heurter des temps et des lieux hétérogènes, mais aussi les mettant en rapport les uns avec les autres, selon la technique de la juxtaposition »¹⁰⁸. Nous remplacerions la notion d'anachronisme par celle de temporalité de la condensation. En effet, l'entremêlement de ces deux temporalités disparates trouve une unité parce que justement, elles se voient fusionner l'une avec l'autre. De plus, il semblerait que la

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 138.

condensation temporelle soit le moyen pour Pasolini, de donner un écho à son récit beaucoup plus impactant puisqu'il devient évident au cours du film, que les deux protagonistes masculins se rejoignent dans leur trajectoire et leur finalité. À la fin du film, Julian est dévoré par les cochons et le cannibale moyenâgeux se voit lui aussi, laissé en pâture dans l'immensité désertique parmi des chiens sauvages et affamés. « Julian dévoré par les cochons, ne se mariant pas, incarne la figure sacrificielle du fils innocent exécuté par les pères coupables, et en ce cas, le fils serait une victime, quelle que soit l'interprétation qu'on veuille donner à ce statut victimaire [...]. En ce cas, la condamnation touchant le personnage incarné par Pierre Clémenti [le cannibale] serait du même type, son obéissance à un appel profond de son désir inassimilable le livrant à la condamnation »¹⁰⁹. De sorte que, le montage parallèle entre ces deux mises à mort finales, se rejoint et trouve son sens dans la condamnation partagée mais surtout dans l'ingestion et la dévoration. La disparition de Julian n'a pas véritablement lieu, elle est rapportée et racontée au spectateur. Tandis que celle du cannibale est visible et ressemble à un cérémonial. Le cannibale entonne à plusieurs reprises cette phrase (qui constitue son unique prise de parole) : « J'ai tué mon père, j'ai mangé de la chair humaine et je tremble de joie ». Ces mots résonnent avec la volonté non dissimulée de Julien de « tuer le père », d'aller contre lui, même s'il n'y parvient finalement jamais et succombe à cette emprise tutélaire. « Les mots de Clémenti constituent le seul passage de l'épisode muet où le silence est rompu, et l'on peut donc aussi l'envisager comme une passerelle vers l'autre partie du film, le seul passage, peut-être, où l'expérience sur les pentes de l'Etna devient commensurable avec celle de l'épisode bourgeois, du moins en sa pointe déviante, ou, à l'inverse, le seul moment où l'épisode bourgeois parvient à se hisser au niveau de radicalité de l'épisode médiéval. [...] Répétition infinie d'une même chose »¹¹⁰. La parole fonctionne donc en tant qu'intermédiaire sémantique entre les deux épisodes. C'est elle qui crée le lien entre Julien et le cannibale ; plus que la déviance qui les réunit de manière limpide, ce sont ces mots révoltés et délibérément joyeux qui viennent unir ces deux trajectoires. De plus, ces mots prononcés par le cannibale sont les seuls qu'il formule durant tout le film, comme pour insister sur la bifurcation des narrations qui finit par trouver son unité avec la parole. La condensation temporelle met en relation

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 142.

deux parcours anthropophages dont les protagonistes deviennent chacun à leur tour, le porte-parole l'un de l'autre. En effet, alors que le cannibale semble muré dans un mutisme langagier, Julian, lui, manie aisément la parole et expose sa propre déviance de manière détournée à Ida (jeune fille qu'il doit épouser) durant tout le film. Or, dès l'instant où Julian entre dans la porcherie et n'en ressort plus, le cannibale prend la parole et sa voix devient double (la sienne et celle de Julian qui ne peut plus parler). Cette prise de parole devient alors manifeste de celle qui vient de s'éteindre. « Il paraît plus intéressant, tout en plaçant en effet en situation de résonance ces deux épisodes, de considérer une contamination de l'épisode bourgeois par la partie intemporelle, qu'on peut considérer comme médiévale, mais hors d'un souci d'exactitude propre à une reconstitution, ce qui rend possible, d'ailleurs, la communication entre les deux épisodes – et dans ce cas, l'épilogue du film correspondrait au triomphe de Julian, comme à celui du personnage incarné par Clémenti, car s'ils meurent en effet tous deux, cette issue n'est que la contrepartie de cette joie qui les fait trembler, et qui relève de la transgression pour l'anthropophage, et d'une répétition « véritable », miraculeuse, pour celui auquel la transgression est devenue impossible »¹¹¹. Cette répétition anthropophage trouve son double lorsque le cannibale devient lui aussi une proie que l'on dévore, à l'instar de Julian. Les temporalités hétérogènes finissent par se contaminer l'une l'autre pour aboutir à la formulation d'un réel pasolinien complètement autonome et détaché des lois temporelles. La fonction du montage parallèle n'est donc pas uniquement de créer du lien entre les deux épisodes mais de concourir à l'éclosion d'un autre type de réalité, située entre poésie et parabole. Le temps ne s'appréhende pas ici comme un vecteur du sacré, mais cristallise une recherche de l'imbrication afin d'accoucher, telle une maïeutique, sur un horizon nouveau du réel. L'approche anachronique crée sa propre réalité. « On peut d'abord insister sur un choc des temporalités, qui va de la juxtaposition d'un temps hors de l'histoire et d'un temps de l'histoire omniprésente, dans *Porcherie*, selon le principe même des œuvres pasoliniennes relevant plutôt du symbolisme [...] à une intégration du passé (historique) dans le présent »¹¹². Cette intégration du passé historique dans le présent découle sur un réel non identifiable, entre deux temps. La fragmentation temporelle dilapide des bribes narratives qui

¹¹¹ *Ibid.*, p. 145.

¹¹² *Ibid.*, p. 133.

finissent par être transposées dans un ordre temporel non plus anachronique mais complètement unifié dans son enchainement. L'ordre temporel ne peut être rétabli que par la confusion initiale.

Comme nous l'avions présenté dans notre propos liminaire, nous souhaiterions nous arrêter un instant sur un film jamais réalisé par Pasolini mais dont le scénario abouti peut nous permettre d'établir un lien avec les deux films précédents. Le scénario de *Saint Paul* repose sur une volonté de conter la vie de l'apôtre le plus fidèlement à la réalité historique et aux écrits saints tout en l'introduisant dans une époque contemporaine. « Comme il le fait dans son *Œdipe Roi*, Pasolini juxtapose la référence antique et l'aujourd'hui, mais de façon très différente. L'action du *Saint Paul* est en effet toute entière située dans le monde contemporain ; alors que dans *Œdipe Roi*, le drame contemporain avec la mère « double » la visibilité connexe du récit légendaire. Ce qui relève totalement de l'antique dans le *Saint Paul* est, tout simplement et exclusivement, ce que dit l'apôtre, le texte »¹¹³. Par conséquent, à la lecture de ce scénario, il en ressort une sensation très étrange parce que la parole de l'apôtre a été inchangée par Pasolini alors que le contexte se veut moderne puisque nous sommes en 1966 ou 1967. Rome est remplacée par New York, Jérusalem par Paris, Antioche par Londres. Les voyages de Saint Paul ne se déroulent plus autour du bassin méditerranéen mais autour de l'Atlantique. La géographie se voit donc complètement remplacée par l'actualité sociale et idéologique de l'époque de Pasolini. En 1966-1967, Rome n'est plus le centre du monde tandis que New York s'érige comme la nouvelle capitale du pouvoir et de l'impérialisme naissant. Le foyer religieux et culturel est déplacé à Paris, Jérusalem en est évidemment exclu. Après l'analogie spatiale, vient le remplacement historique. L'aristocratie romaine devient la bourgeoisie des années 60, tout comme les soumis de l'époque de Saint Paul revêtent le visage des classes moyennes, ouvriers et sous-prolétaires. Une « si grande violence temporelle »¹¹⁴ sert à actualiser le postulat de l'apôtre dans une réalité contemporaine. L'anachronisme est utilisé pour servir l'actualité. La temporalité du *Saint Paul* répond à une temporalité de la transposition. À propos du film, Pasolini explique qu'il le voit comme une « tragédie épisodique »¹¹⁵, un enchainement

¹¹³ Alain Badiou, préface du scénario de *Saint Paul*, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Saint Paul*, Caen, Editions Nous, 2013, p. 17.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

d'événements historiques narré dans une fidélité totale au parcours originel de l'apôtre. Avec ce scénario, l'uchronie trouve sa plus pertinente illustration. Le contexte fictionnel rencontre la réalité de l'Histoire. La Jérusalem de l'Antiquité est remplacée par Paris durant la période de l'occupation nazie. Similitude temporelle avec la partie contemporaine de *Porcherie*, même s'il s'agit en fait d'une époque post-hitlérienne. Tout de même cet épisode historique est mobilisé à plusieurs reprises chez le cinéaste, véritable résurgence d'un passé enfoui et mobilisé à nouveau par le souvenir. Dans ses notes destinées à d'éventuels producteurs, Pasolini expose le désir d'utiliser des images d'archives cinématographiques pour présenter la ville de Paris en ce temps-là. Il est donc intéressant de noter qu'à la recherche fictionnelle est associée une approche documentaire proche de la véracité de l'actualité de son époque. Les séquences sont énumérées dans le scénario en suivant la datation des événements de la vie de l'apôtre ; par exemple « 36 après Jésus-Christ », (page 39). Puis le récit contemporain succède à cette datation avec la séquence 10 : « Paris – un poste de commandement militaire – jour » (page 41). In fine, il n'y a que les images qui rendent compte de l'actualisation de la vie de l'apôtre puisque le discours et les repères temporels restent inchangés. Saint Paul revêt lui aussi l'apparat du revenant. « Rien de ce que l'homme a expérimenté historiquement ne se perd, [...] la parole du Christ ne peut donc pas être perdue non plus. Elle est présente en nous, dans notre histoire. Et je suis convaincu (toujours avec naïveté), qu'une bonne lecture de l'Evangile est toujours, pour un bourgeois, une bonne préparation à une pratique marxiste »¹¹⁶. C'est parce que le passé survit toujours dans notre présent que Pasolini l'actualise dans une époque qui nous est familière. « La thématique centrale du film se situe donc dans la relation qui s'instaure entre *actualité* et *sainteté* : le monde de l'histoire qui tend, dans son excès de présence et d'urgence, à fuir dans le mystère, l'abstraction, l'interrogation pure, et le monde du divin qui, dans toute son abstraction et toute sa religiosité, descend parmi les humains, devient concret, opérant »¹¹⁷. Le scénario de *Saint Paul* rend palpable une sainteté abstraite. Elle devient réelle parce que justement elle agit dans une temporalité intime à notre contemporanéité. Elle ajoute à un événement historique, une sainteté langagière

¹¹⁶ Propos de Pasolini recueillis par Alain Naze dans *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, *op. cit.*, p. 211.

¹¹⁷ Pier Paolo Pasolini, *Saint Paul*, *op. cit.*, p. 19.

devenant parlante. Par conséquent, l'uchronie ne vient pas déréaliser les éléments fictionnels mais au contraire, elle fait entrer en résonnance une temporalité personnelle et intime avec une temporalité mettant en relief l'historicité d'une époque. L'approche uchronique fait sens parce qu'elle va justement métaphoriser dans une actualité familière, une réalité malmenée et poétisée dans son récit, comme pour mettre en exergue une temporalité répondant à celle du retournement ; retournement spatial, culturel, religieux, social, une redéfinition de l'Histoire en somme et de sa vérité.

2. Un autre ordre du temps annulant la chronologie.

La notion de chronologie est complètement mise à mal dans une conception d'un temps pasolinien. La chronologie dite « naturelle », en somme celle que nous connaissons tous, c'est-à-dire la science ordonnée des événements, se voit ici détournée voire malmenée dans son déroulement. En fait, il semblerait dans un premier temps, que celle-ci soit totalement évacuée dans l'univers pasolinien or, nous avançons l'hypothèse qu'elle structure encore le récit mais de manière indirecte. Nous la définissons ainsi comme une chronologie de l'indirect. Par cette formulation, nous entendons caractériser l'anachronisme par la notion même de chronologie car, même si l'agencement ordonné des événements est abandonné, un agencement est tout de même élaboré, celui-ci créant une toute nouvelle gamme intégrée à la chronologie. En fait, l'idée sera de mettre en avant la présence insidieuse d'un temps ordonné dans une temporalité anachronique. « La chronologie est la mise en ordre du temps selon la succession des faits, chaque fait étant situé par rapport aux autres en fonction d'un système de repérage, d'une échelle de temps. Il s'agit de pouvoir bien distinguer un fait d'un autre selon qu'il se situe avant ou après. La chronologie, au sens littéral, est donc un discours construit sur le temps. [...] La chronologie est, pour nous, ce geste de séparation entre le passé et le présent. Elle est l'expression d'un besoin de dater le temps pour servir un témoignage de ce qui a été »¹¹⁸. La représentation naturelle de la chronologie en tant qu'ordonnancement du passé et du présent persiste cependant chez Pasolini mais dans un style indirect puisque, si elle n'intègre pas le temps dans une datation logique, elle crée néanmoins un rapport de

¹¹⁸ Dimitri Toubkis, « L'ordre de la chronologie », *Hypothèses*, vol. 7, n°1, 2004, pp. 133-145.

réciprocité historique entre les différents temps ; passé et présent. Cette chronologie indirecte finit par réunir tous les temps non plus dans une datation mais dans une relation sémantique et historique, par conséquent, il y a chronologie où plutôt devrions-nous parler d'un nouvel ordre chronologique (tout à fait éloigné de nos croyances habituelles). « La confrontation des nappes de passé se fait directement, chacune pouvant servir de présent relatif à l'autre »¹¹⁹. De sorte que, la résurrection du passé dans la sphère du présent crée des résonances chez ce-dernier et découle sur une sorte de temporalité qui convertit les « nappes de passé » en présent. « Il se peut que l'œuvre d'art réussisse à inventer ces nappes paradoxales, hypnotiques, hallucinatoires, dont le propre est à la fois d'être un passé, mais toujours à venir »¹²⁰. Il est vrai que dans *Œdipe Roi* ou *Porcherie*, les événements du passé donnent systématiquement la sensation de s'inscrire dans une manifestation future ; l'effet étant certainement produit par le montage parallèle et la figure de répétition, en tant qu'élément déjà-vu. Il n'en demeure pas moins, que le film pasolinien dans son ensemble, fonctionne comme une œuvre qui condense le passé enfoui dans une instantanéité du présent qui s'étendra dans un nouveau système à venir. Le brouillage temporel n'existe en fait pas vraiment. La temporalité apparemment non-chronologique se veut réunificatrice de différentes temporalités (passée, présente et future) dans un continuum du présent. La chronologie indirecte repose donc avant tout sur un nouvel agencement temporel des éléments de l'histoire. « La pensée doit d'abord percer ou dissiper toute une zone de mensonges qui est le temps de l'intelligence et des habitudes, temps chronologique, où la mémoire conventionnelle dispose tout ce qu'elle croit conserver en un ordre rectiligne qui en dissimule la nullité. [...] En découvrant l'étrange changement d'époque qu'en un éclair il a accompli, l'esprit mesure l'abîme de la différence d'altitude. Tel le temps concret apparaît aux yeux de Proust : temps des exclusions et des résurrections, temps des fragments et des hiatus entre les fragments, temps des éclipses et des anachronismes, temps fondamentalement anarchique »¹²¹. L'ordre rectiligne des événements se voit remplacé par l'ordre de la fabrication et de l'agencement dans une sorte de véritable patchwork des fragments temporels. Ces fragments sont agencés dans un assemblage

¹¹⁹ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 152.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 162.

¹²¹ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949, pp. 396-399.

temporel hétéroclite. L'unicité narrative qui émane des œuvres pasoliniennes tient également à ces personnages qui traversent les différentes strates temporelles et ne se fixent finalement jamais dans une temporalité unique. Plus particulièrement, nous souhaiterions parler de l'acteur Ninetto Davoli. En effet, s'il est vrai que les personnages principaux tels que Œdipe et Jocaste dans *Œdipe Roi* et Frère Cicillo dans *Les oiseaux, petits et grands*, traversent également les différentes temporalités, les personnages incarnés par Ninetto Davoli sont systématiquement ceux qui dépassent, (concomitamment aux personnages principaux), les limites spatiales et temporelles. Très souvent, Ninetto Davoli revêt le même rôle, celui de messager, d'ange ou de guide. Il évolue dans les différentes époques sans aucune discontinuité, comme si le présent venait prolonger le passé (cf *Les oiseaux, petits et grands* au moment où Ninetto et Totò sont projetés dans le passé alors qu'ils se trouvaient dans une époque contemporaine). De sorte que Ninetto Davoli incarne aussi à lui seul et par son personnage, l'image de la continuité narrative et instaure une chronologie tout à fait nouvelle mais qui existe et survit à son remaniement. Il est évident que les personnages de Ninetto Davoli deviennent inévitablement intemporels puisqu'ils sont insoumis à la loi de la temporalité. Nous appréhendons ces personnages qu'il incarne en tant que véritable « être extra-temporel »¹²², dans le sens où ces-derniers survivent dans une totale confusion temporelle. D'abord, parce qu'ils se pensent avant tout comme une parabole, un symbole corporifié mais ensuite, parce qu'ils matérialisent aussi la résistance face au passage du temps. « *L'esprit joyeux de Ninetto*, comme l'écrit Jean-Luc Godard dans une belle lettre à Pasolini, continue d'accompagner les personnages vers le *bal costumé de l'histoire, retrouver Marx, Freud et Totò*. Ses sautilllements, ses onomatopées, ses bras ballants, ses yeux rieurs et ses expressions béates, qui n'ont ni vieilli ni diminué d'intensité en dix ans de cinéma et onze films, sont utilisés au total dans trois registres par Pasolini : le partenaire enfantin [...], l'innocent [...], enfin, *l'angelot*, le guide et le messager »¹²³. Il est vrai que face à la gravité des trajectoires des personnages principaux, Ninetto Davoli incarne toujours des rôles à la légèreté et l'innocence exacerbées. Il détonne face à eux mais devient presque de manière systématique, une aide, un repère, une épaule sur

¹²² Alain Naze, *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P. P. Pasolini*, tome 1, *op. cit.*, p. 331.

¹²³ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, *op. cit.*, pp. 247-248.

laquelle se repose Œdipe à la fin, un partenaire de foi pour Frère Cicillo ou un annonciateur pour la famille bourgeoise de *Théorème*. « Votre innocence, votre simplicité et votre fraîcheur sont religieuses »¹²⁴, [Fig. 62].



[fig. 62] 18'30"

En effet, il émane de Ninetto, une frivolité non dissimulée et un amusement enfantin perpétuel. Même lorsque Œdipe joue de la flûte et semble envahi par le souvenir de ces crimes passés, Ninetto-Angelo joue au ballon avec des jeunes garçons juste à côté. Il est toujours en dehors de la trajectoire des personnages qu'il croise mais y est aussi pleinement intégré. Cette innocence jaillissante peut s'appréhender dans un dessein religieux. Ninetto revêt des rôles qui flirtent toujours avec la problématique sacrée. « Son visage aux cheveux bouclés, éternellement souriant, apparaît pour la première fois dans *L'Evangile* : jouant avec un enfant, il est le regard innocent qui voit passer le Christ un peu avant son entrée à Jérusalem et son apparition accompagne ces paroles de Matthieu : *Si vous ne devenez comme les petits enfants, vous n'entrerez pas dans le Royaume des cieux*, puis : *Le scandale est inévitable, mais malheur à celui par qui le scandale arrive* »¹²⁵. La première apparition de Ninetto a donc lieu dans *L'Evangile selon Saint Matthieu* et déjà, il endosse le rôle furtif d'un jeune garçon interpellé par le passage du sacré sur son chemin mais immédiatement (et ce sera le cas dans ces autres rôles) placé en dehors du déroulement diégétique. Même dans *Les oiseaux, petits et grands*, Ninetto seconde et assiste Totò alors qu'il tient un des rôles principaux. Dans un entretien le 28 octobre 2013 à la Cinémathèque, Ninetto Davoli revenait sur sa relation artistique et personnelle avec le cinéaste et il expliquait que pour Pasolini, il représentait très certainement sa part d'humanité innocente et pure

¹²⁴ Phrase prononcée par le corbeau dans *Les oiseaux, petits et grands*, 18'01".

¹²⁵ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 247.

qu'il n'avait jamais pu connaître. De plus, il confiait qu'il a incarné à l'écran, la joie et l'allégresse dissimulées de Pasolini. In fine, Ninetto devient le porte-parole intime du cinéaste dans ses films mais un porte-parole de ses sentiments enfouis. Dans l'entretien, Ninetto confie qu'il appréhendait chaque scène avec Pasolini avec beaucoup d'amusement et de légèreté comme si c'était un jeu et au regard des films, il est évident que cela transparait. De sorte que, la naïveté légère de Ninetto se veut aussi révélatrice d'une partie intime et personnelle du cinéaste. Ninetto incarne alors une sainteté frivole et enjouée, en marge et en relation directe avec les personnages, en somme dans une dualité relationnelle perpétuelle. Pour revenir sur sa première apparition cinématographique, dans *L'Evangile selon Saint Matthieu* donc, nous pouvons noter que Ninetto joue avec un enfant et dès lors que le Christ se présente face à eux, l'enfant ne veut plus jouer et Ninetto esquisse un large sourire, [Fig. 63]. Il semblerait que la rencontre avec le sacré se fasse toujours sans calcul et avec bonhomie. Lorsque le Christ prêche, Ninetto s'interrompt dans son jeu avec l'enfant et s'assoit pour l'écouter. Un panoramique latéral l'intègre dans le cercle des apôtres qui se trouvent juste à côté de lui.



[fig. 63] 1,14'14''

Comme un enfant à qui l'on conte une histoire, Ninetto semble captivé par la parole du Christ. Il n'est un instant plus distrait par le jeu mais dans une écoute totale et sérieuse. Le sourire disparaît et laisse place à un visage plus grave et fermé, pleinement conscient de l'importance des mots qu'il entend. Entre légèreté et gravité, Ninetto se fraie un chemin vers la sacralité. Justement, c'est aussi parce qu'il appréhende la vie avec insouciance qu'il en saisit toute la quintessence. Il est évident, au regard de la relation personnelle qu'il entretenait avec Pasolini, que ces rôles secondaires et qui viennent ponctuer la narration dans une douce parcimonie,

reflètent sans nul doute, un rapport à la sacralité complètement décomplexé et naïf (ce qui ne sera jamais le cas pour Pasolini). Nous pouvons émettre l'idée que Ninetto cristallise une relation au sacré à l'opposé de celle, désenchantée et angoissée que connaîtra Pasolini durant toute sa vie.

Dans *Théorème*, comme nous l'avons mentionné plus haut, Ninetto revêt le rôle du messager, il est le facteur qui amène la bonne nouvelle. Néanmoins, il introduit le sacré chez la famille bourgeoise, en le désacralisant, justement parce qu'il est Ninetto et que son insouciance suffit à ramener la sacralité dans une dimension simplement humaine. À propos d'*Œdipe Roi*, Pasolini a confié ces quelques mots qui mettent en avant le choix de Ninetto pour le rôle du messager : « J'avais besoin d'accomplir à l'intérieur du film, une sorte de désacralisation quasi humoristique. [...] Les autres acteurs [autres que Franco Citti et Silvana Mangano] ont été le frein que je me suis imposé à moi-même : c'est pour cela que j'ai choisi Ninetto dans le rôle du messager. C'est lui qui regarde le Sphinx, et son regard suffit à le désacraliser : sans son regard, le Sphinx aurait été, soit esthétisant, soit simplement velléitaire »¹²⁶. Ces propos peuvent être prolongés jusqu'à *Théorème* puisque dans ce film, sa présence ; ou devrions-nous dire, son regard sur le monde, réussissent à réintégrer le sacré dans une sphère accessible. L'intervention furtive de Ninetto dans ces deux films que nous rapprochons (car il y tient le même rôle), annule l'ancrage sacré et esthétique afin de le réimplanter dans une réalité humanisée. Ninetto devient le contrepoint, la dissonance prosaïque qui interfère dans une dimension qui semble à priori l'exclure par sa naïveté et son détachement. Or, il cristallise autour de lui un halo divin et en est toujours le bienfaiteur. Il provient systématiquement d'un ailleurs et se rend présent pour manifester la vérité d'un événement, pour annoncer quelqu'un ou quelque chose. Il n'annonce jamais directement par la parole mais passe par un langage corporel. Comme dans *Théorème* lorsqu'il arrive chez la famille bourgeoise : il franchit le portail en sautillant et en agitant ses bras comme s'il cherchait à s'envoler. Il remet le mot prévenant de l'arrivée du Visiteur à la servante, en souriant et en lui réclamant ensuite un baiser sur la joue en signe de remerciement alors qu'elle, garde un visage complètement grave et fermé. Ici, il désacralise l'Annonciation et en fait un événement léger et à la frivolité totalement humaine. Dans l'entretien à la Cinémathèque, en octobre 2013, Ninetto expliquait que ce qui avait séduit Pasolini,

¹²⁶ Entretien avec Jean-André Fieschi, Paris, Cahiers du Cinéma n°195, novembre 1967, p. 14.

c'était justement sa nature enjouée et sa condition prolétaire. La combinaison de ces deux données représentait pour lui, l'incarnation d'une humanité qu'il avait toujours cherchée. Dans *Œdipe Roi*, il revêt le rôle d'Anghelos dans la partie antique et Angelo dans la partie contemporaine, véritable « être extra-temporel », il endosse aussi une mysticité populaire. Dans le sens où en devenant le guide d'Œdipe, il devient aussi ses yeux et son regard sur le monde qu'il ne percevait plus. De plus, il est intéressant de noter qu'originellement, c'est Antigone qui guide Œdipe à la fin de la tragédie. Ici, Pasolini prend le parti de faire de Ninetto non plus seulement un insouciant naïf et rêveur, mais celui qui conduit Œdipe aveugle à Bologne, sous les portiques médiévaux et jusque sur les lieux de son enfance, là où la tragédie s'enracine. Plus qu'un guide, il est aussi le gardien des traces du passé et celui par qui la tragédie peut aussi s'accomplir. En effet, dans les deux films que nous mettons en avant, Ninetto incarne toujours celui par qui le malheur arrive. Dans *Œdipe Roi*, Œdipe croise son chemin pour la première fois, au moment de l'exode et à ses interrogations, Anghelos-Ninetto s'empresse de rétorquer : « Moi ? Je suis le messager, j'apporte les nouvelles. Il est normal que je sache », (45'31"). En plus de savoir, il insère Œdipe sur le chemin de son propre destin, il permet l'accomplissement de la tragédie puisqu'il le présente au Sphinx et lui explique que la population de Thèbes en est prisonnière tant qu'une personne valeureuse ne les en délivre pas. Anghelos lui attrape la main et le mène directement face au Sphinx, [Fig. 64].



[fig. 64] 45'54"

Par conséquent, Ninetto incarne aussi un guide malheureux et annonciateur d'une crise latente. Il consacre également Œdipe comme Roi de Thèbes car, c'est également lui qui prévient le peuple de sa victoire sur le Sphinx, en somme, un ange par qui le destin n'attend que sa réalisation. Lorsque Œdipe comprend qu'il a accompli le

parricide et l'inceste et qu'il se crève les yeux, Anghelos l'attend à sa sortie du palais et lui remet la flûte qui appartenait au prophète Tirésias. Anghelos le consacre comme nouveau devin éclairé et clairvoyant. Non seulement il a scellé le destin d'Œdipe mais il l'a aussi extirpé de l'aveuglement dans lequel il évoluait et se perdait totalement. Anghelos est lumineux, plein de vitalité et d'énergie comme l'est aussi Angelo dans *Théorème*. Angelo amène également la bonne nouvelle écrite sur un morceau de papier mais il propage en même temps la perte prochaine. Entre annonceur angélique et destructeur, il se situe toujours dans un entredeux dans lequel le malheur est proclamé avec le sourire. Il ne réapparaît dans le film qu'au moment d'annoncer le départ du Visiteur. Ensuite, dans *Porcherie*, Ninetto incarne un paysan, Maracchione. Il intervient d'abord dans la partie médiévale (49'55'') puis apparaît dans la partie contemporaine (1,21'00''). Dans la partie médiévale, le personnage est introduit par un premier plan sur ses pieds, il est en train de danser et de sautiller sur les sonorités enjouées proférées par une flûte. Il se voit extirpé de cette effervescence légère lorsqu'il aperçoit du haut d'un clocher, une délégation de soldats arriver. D'ailleurs, la musique s'interrompt à cet instant. Par la suite, nous le retrouvons quand le supplice du cannibale et de ses congénères est réalisé. Simple spectateur extérieur, il reste silencieux et la mine grave. Quand le cannibale prononce pour une première fois, ce refrain qui deviendra ensuite lancinant : « J'ai tué mon père, j'ai mangé de la chair humaine et je tremble de joie », Maracchione sort alors du rang et s'approche du cannibale, se plaçant juste en face de lui. Alors qu'il se trouve initialement en dehors de l'événement, il finit systématiquement par s'y retrouver au cœur. Nous parlions plus haut d'un langage corporel produit par Ninetto et il est vrai que son personnage de Maracchione est ici, presque complètement silencieux. Il court et retire à la hâte son chapeau dès lors qu'il veut s'insérer dans la crise qui se trame devant lui. In fine, l'empressement insouciant des personnages de Ninetto peut aussi se penser comme une urgence angoissée. En effet, ses personnages ne tiennent finalement jamais bien longtemps en place, ils gazouillent toujours avec impatience et légèreté mais se voient pourtant détenteurs ou spectateurs d'un drame. En cela, nous dirions qu'ils sont profondément incapables de se fixer dans une temporalité. Les personnages qu'il incarne peuvent s'appréhender en tant que personnages complètement dyschroniques, inadaptés à leur temps et leur époque. C'est pourquoi, ils traversent continuellement les strates temporelles et ne paraissent assujettis à

aucune temporalité. Les personnages de Ninetto prennent alors une profondeur qui n'était pas du tout évidente au regard de l'allégresse de ses rôles. Cela devient limpide quand nous visualisons la séquence finale de *Porcherie* mais aussi le comportement de Maracchione lorsque le cannibale et ses congénères sont attachés et abandonnés dans une agonie cruelle. Maracchione se retrouve seul face à ces suppliciés et il tressaille devant cette vision terrible, il chute et contemple la scène avec effroi, [Fig. 65]. Il est intéressant de noter qu'il retire une fois de plus son chapeau mais dans cette position à la religiosité connotée (agenouillé et les mains jointes), cet acte (le retrait du chapeau) devient lui aussi connoté d'une indéniable dimension sacrée.



[fig. 65] 1,28'04''

Maracchione semble être le seul à se voir saisir d'une émergence fulgurante de la sacralité devant cette vision du supplice. Il y a une indéniable approche christique dans cette mise en scène de la mort des condamnés et le recueillement de Maracchione en rend compte. La gravité du personnage s'exprime dès lors qu'il rencontre la mort et surtout l'agonie. Face à la douleur (que ce soit celle d'Œdipe avec ses yeux ensanglantés ou celle de ces cannibales en train de mourir), il fait preuve de compassion et de pitié, en somme, l'expression des dogmes fondateurs du christianisme. « Plus jeune, on a des énergies telles qu'on peut se permettre d'espérer et peut-être de coïncider ainsi avec la réalité. J'estime pour ma part que je n'ai guère d'autres solutions à l'heure actuelle »¹²⁷. Ninetto contient ce vitalisme à la religiosité sous-jacente qui ne tend qu'à s'exprimer au contact de la souffrance et du malheur. De plus, dans la séquence finale de *Porcherie* (1,29'31''), Maracchione est celui qui conduit le groupe de paysans venu annoncer la disparition de Julian. C'est également lui qui prend la parole alors que tous se murent dans le silence et semblent

¹²⁷ Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Editions Gutenberg, 2007, p. 107.

incapables de faire le récit de cette disparition dans la porcherie. Quand il prend la parole, ses interlocuteurs lui font remarquer qu'il est un immigré italien. Maracchione s'empresse de répondre que : « pour dire ce que j'ai à vous dire, je peux peut-être y arriver », (1,30'24"). De sorte que là encore, le personnage incarné par Ninetto ne semble pas à sa place. Toujours au mauvais endroit. Pourtant, au centre de l'événement de manière systématique. Il avoue par la suite ne pas tout comprendre des échanges entre les aristocrates allemands et les paysans mais confie une grande peine suite à la mort tragique de Julian, dévoré dans la porcherie et admet une envie de pleurer. Les yeux embués de larmes, il poursuit alors le récit du décès de Julian. Maracchione et quelques paysans ont assisté à la dévoration des porcs de Julian. Ainsi, l'horreur a aussi toujours lieu sous le regard des personnages qu'incarne Ninetto. Il devient donc une sorte de témoin puisqu'en plus, les porcs n'ont absolument rien laissé de la dépouille du jeune homme donc, s'il n'avait pas été là au moment de l'incident, personne n'aurait eu connaissance de cette tragédie. Les personnages de Ninetto, se caractérisent par leur dimension spectatorielle, ceux sont des regardeurs. In fine, nous expliquons « l'extra-temporalité » de Ninetto par cet aspect d'inadaptation que nous évoquions précédemment mais elle peut également s'expliquer par un devoir de restitution de l'événement, c'est pourquoi il traverse les époques. « Je défends le sacré parce que c'est la part de l'homme qui résiste le moins à la profanation du pouvoir »¹²⁸. Les rôles de Ninetto s'inscrivent perpétuellement dans cette sauvegarde du sacré et de sa survie alors que les personnages qu'il croise s'en sont souvent détournés. Il représente à lui seul, l'entité dyschronique pasolinienne la plus représentative d'un double rapport constant qui vacille entre désacralisation d'une esthétique du sacré et sauvegarde pérenne de celui-ci. « Ainsi, le cycle n'est plus un cycle, mais un ligne qui se perd, les contes ne sont plus réductibles à des fonctions intangibles, mais sont sans fin »¹²⁹. Dans ses personnages, Ninetto s'inscrit de manière inévitable sur des trajectoires tragiques et n'en sort finalement jamais puisque chaque film et chaque nouveau rôle l'insèrent dans un recommencement infini et illimité, en dehors de toute temporalité et soumis à l'éclosion du drame. Témoin atemporel de la catastrophe humaine, il accueille perpétuellement le chaos comme un véritable repère cathartique qui s'ignore.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹²⁹ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 258.

3. Le temps pasolinien : insoumission temporelle et sphère de l'illimité.

La problématique temporelle est abordée dans ces films des années 60 en étant assujettie à aucune règle et soumise à aucune logique. Elle s'envisage comme un flux tragico-poétique en lien permanent avec l'histoire. « En faisant œuvre, et même si (ou parce que ?) sa démarche n'a rien d'historiographique, Pasolini se révèle bel et bien historien »¹³⁰. Historien parce qu'il n'a cessé d'œuvrer pour un sauvetage du passé et l'insoumission temporelle devient évidente au regard du choix de l'uchronie dans ses narrations. « Moi, qui suis un subversif, un ennemi de la tradition, selon eux, quand je me trouve, je ne dis pas devant un monument célèbre, ou une belle place, mais devant un vieux mur qui porte dans son humble péperin, dans les pores de ses ornements érodés, les marques d'un style du passé, j'ai les larmes aux yeux : des larmes de nostalgie et de colère »¹³¹. Cette fascination pour les vestiges du passé, pour un temps fané qui n'est plus et ne reviendra plus jamais, est palpable dans la captation du motif désertique qu'il fait dans *Théorème* et *Porcherie*. En effet, le désert devient le lieu d'une totale atemporalité et le réceptacle d'une époque disparue (notamment dans *Théorème*, et davantage que l'époque, c'est aussi la sainteté qui s'est dissipée). *Théorème* voit sa narration ponctuée de plans assez brefs sur ce motif et cette résurgence lancinante crée un effet de redondance qui annonce la crise à venir. Après un incipit en couleurs contextualisant la donation d'une usine aux ouvriers par leur patron, le générique défile sur une image fixe d'un désert, le même qui reviendra durant tout le film, une légère brume venant dissimuler ses vallées de temps à autre. Dès les premières minutes, ce motif intervient donc directement dans la narration du film comme une image subliminale, une empreinte visuelle. Nous notons que comme dans *Médée*, le générique initial peut s'appréhender en tant que véritable signe précurseur, symbole avant-coureur d'une finalité chaotique ; chaotique parce que cette image revient ensuite trop de fois dans le film pour que son intervention soit totalement innocente. Donc le désert est introduit dans *Théorème* par parcimonie et dans une absence de logique spatiale et temporelle. « Si j'ai tant aimé l'œuvre de Pasolini, c'est parce qu'elle n'a été totalement librement elle-même que dans ses passages les plus poétiques, c'est-à-dire non pas quand il décrit précisément tel ou tel

¹³⁰ Alain Naze, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, *op. cit.*, p. 9.

¹³¹ Propos de Pier Paolo Pasolini rapportés par Alain Naze, *Ibid.*, p. 13.

geste, mais quand il les transmue dans une métamorphose générale du monde, du *cosmos* comme il aime à dire »¹³². Il est vrai que lorsque les plans sur le désert interviennent, il semblerait que nous soyons face à une expression poétique extrême ne mettant pas seulement en exergue une sacralité perdue mais surtout, une sphère de l'illimité totalement cosmique. En effet, d'un point de vue diégétique, ces images sur le désert n'ont strictement aucun lien narratif avec le déroulement du film. Or, il n'en est rien. Au contraire même. Ces images constituent la plus pure quintessence de ce qu'est *Théorème*. Lorsque le générique initial prend fin, un panoramique latéral sur cette étendue désertique vient introduire une voix-off qui prononce ces premiers mots : « Et Dieu conduisit son peuple au désert... », puis le film bascule en noir et blanc et devient muet. Cette phrase annonciatrice fonctionne comme une sorte de cliffhanger mais inversée. Le suspense n'est pas produit par la fin du film mais il est créé dès les premières minutes et inscrit le récit dans l'attente de la crise et de cette fuite vers le désert (qui se produira à la toute fin du film). Le désert fonctionne alors ici comme une résolution possible de la crise, c'est celle en tout cas que choisira le père de la famille bourgeoise dans le film, Paolo. Dans la partie en noir et blanc, le désert n'intervient pas et celle-ci revêt une inquiétante étrangeté (ou devrions-nous dire « familiarité »¹³³). En effet, il est important de parler d'inquiétante « familiarité » puisque ce sont tous les objets et motifs du quotidien qui deviennent inquiétants. L'angoisse est justement procurée par la connaissance familière de ces éléments. De plus, l'évacuation sonore produit également un suspens narratif qui entraîne la narration dans une sorte de hors-film. La musique d'Ennio Morricone termine de renforcer ce sentiment d'anxiété. Par conséquent, lorsque le motif du désert n'intervient pas et que l'étrange Visiteur christique ne se manifeste pas, le film est plongé dans un non-temps, inaltérable et indépendant. La parole se voit elle aussi suspendue et s'annule complètement. En fait, c'est comme si la famille bourgeoise évoluait dans un cadre complètement obsolète et falsifié avant la venue du Visiteur et les insertions d'images du désert ne font que prévenir et anticiper son arrivée. Par ailleurs, il est intéressant de noter que les images du désert sont très souvent voire intégralement liées au père Paolo et à son expérience avec le Visiteur. En effet,

¹³² René De Ceccatty, *Sur Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 179.

¹³³ Idée développée par Céline Scemama lors d'un cours dispensé en licence 3 à la Sorbonne sur le cinéaste Antonioni.

lorsqu'il tombe malade, le Visiteur s'empresse de venir à son chevet et de lui faire la lecture (29'26'') avec en musique de fond, le Requiem de Mozart suivi de l'Agnus Dei, [Fig. 66] à [Fig. 68]. Un plan furtif sur ce motif est au moment de cette rencontre réalisé venant ainsi interrompre la continuité de la séquence. Le désert est introduit dans un troisième temps, après un champ sur Paolo puis un contrechamp sur le Visiteur. Il se voit donc directement associé à ce-dernier. Métaphore dématérialisée, la corporéité a disparu et s'est dissipée dans une étendue interminable.



[fig. 66] 30'17''



[fig. 67] 30'20''



[fig. 68] 30'23''

Avec un intervalle précis de trois secondes, les plans ci-dessus s'enchaînent dans une logique sémantique qui devient évidente : le désert fonctionne comme la somme du champ-contrechamp précédent. Cet enchaînement devient « un effet mental de théorème, faisant du déroulement du film un théorème et non plus une association d'images, rendant la pensée immanente à l'image »¹³⁴. Le sens émane de cette théorisation de l'image, de son calcul et du résultat qu'elle produit. « *Théorème* [...] prétend faire suivre à la pensée les chemins de sa propre nécessité, et porter l'image au point où elle devient déductive et automatique, substituer les enchaînements

¹³⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 226.

formels de la pensée aux enchainements représentatifs ou figuratifs sensori-moteurs. Est-il possible que le cinéma atteigne ainsi à une véritable rigueur mathématique, qui ne concerne plus simplement l'image (comme dans l'ancien cinéma qui la soumettait déjà à des rapports métriques et harmoniques), mais la pensée de l'image, la pensée dans l'image »¹³⁵ ? La structure théorématique du film ne sert qu'à mettre en lumière le problème de la rencontre christique. « D'où l'insistance de Pasolini, dans *Théorème*, à invoquer un problème vers lequel tout converge, comme vers le point toujours extrinsèque de la pensée, le point aléatoire, le leitmotiv du film »¹³⁶. Le point de convergence de l'ensemble du film se voit matérialisé par la représentation désertique, véritable expression muselée de l'intériorité du père, Paolo. Alors que les autres membres de la famille bourgeoise adoptent divers comportements face au départ brutal du Visiteur : la mère, Lucia se perd dans une sexualité décomplexée avec de jeunes hommes, la fille, Odetta est paralysée dans un état cataleptique, le fils, Pietro se lance dans une activité artistique particulière, il urine sur ses toiles et la servante est saisie de lévitation ; le père connaît une expérience mystique dans laquelle il rencontre finalement cet espace désertique qui apparaissait de manière redondante et insidieuse durant tout le film. In fine, c'est comme si l'intégralité des séquences introduisant le désert n'avait été qu'un appel qui trouve sa concrétisation à la fin. Juste avant la réalisation de l'acte sexuel entre Paolo et le Visiteur, un panoramique de 180° est réalisé sur cette immensité désertique et accompagné de ces paroles (36'57") : « Tu m'as séduit, mon Dieu ! Et je me suis laissé faire. Tu m'as violenté et tu as gagné. Je suis la risée de tous, on se moque de moi ». Quand Paolo se dévêtit complètement en gare de Milan alors que la foule s'amasse autour de lui, le prenant ainsi pour un illuminé, ses pas le mènent dans une continuité temporelle vers ce lieu omniprésent dès le début (1,25'30"). Cette ultime séquence fusionne avec toutes les autres ; celles du désert. Les spatialités et les temporalités distinctes finissent par se rencontrer dans une unicité retrouvée. En fait, c'est comme si le désert agissait en tant que lieu réunificateur entre les temporalités et les divers espaces que Paolo a pu traverser durant tout le film. Le désert se perçoit en tant qu'aboutissement mais pas comme une résolution. Il ne résout rien mais illustre le problème et le tiraillement métaphysique rencontrés par Paolo. Il devient le motif de

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 226-227.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 228.

l'errance infinie, une quête perpétuelle à la recherche interminable d'un souvenir qui au final, ne survit que dans sa mémoire. L'espace illimité l'est tout autant que la déambulation de Paolo. Sans fin et sans véritable but. De même, dans *Porcherie*, le cannibale évolue sur les plaines désertiques et volcaniques de l'Etna. Si ces terres sont d'abord son terrain de chasse et sur lesquelles il tue, elles deviennent aussi celles qui accueillent son propre supplice. « *Porcherie*, comme l'a remarqué Bernard Eisenschitz, s'ouvre sur les ailes symétriques d'un papillon, image du déploiement, du dépliement en deux parties égales, de l'explication, et se clôt par le visage du personnage joué par Ugo Tognazzi coupé en deux par son index vertical [...] »¹³⁷. Cette symétrie se retrouve lors de la mise à mort du cannibale et trouve même son apogée. Aux ailes du papillon se substituent les bras en croix du cannibale, attachés de part et d'autre de deux morceaux de bois. Image sacrificielle et christique de la condamnation. Les plaines volcaniques de l'Etna font aussi écho au feu qui en exulte. D'ailleurs, à plusieurs reprises, il nous est donné à voir, un plan sur un gouffre béant dans lequel la lave bouillonne et où le cannibale y jette les restes humains. « Pour moi, spirituel correspond à esthétique. [...] Cette révélation esthétique [...] est arrivée dans un domaine que je croyais posséder complètement, [...] mon idée que les choses, plus elles sont petites, humbles, plus elles sont profondes et belles [...] a été profondément secouée [...] l'idée de ces quatre pentes épelées de la prédication est devenue une idée esthétique et donc spirituelle »¹³⁸. Il est évident qu'au regard de ces étendues désertiques, la notion de spirituel rencontre celle d'esthétique. Par conséquent, la dimension esthétisante du désert sert son éclosion sacrée ; mais une naissance tout à fait primitive et originelle. Cette étendue sauvage renvoie à une caractérisation pure et ancestrale de la sacralité. À l'instar de Paolo, le cannibale accepte la mise à mort par la nudité. Celle-ci témoigne d'un total renoncement et d'un dépouillement complètement originel. Le désert comme berceau et terre maternisant. Retour à l'origine et au commencement. In fine, les protagonistes ne meurent pas véritablement dans ce désert. Paolo y erre éternellement tandis que le cannibale y agonise dans une durée qui, au fond, échappe à la diégèse. Par conséquent, cet espace peut aussi s'appréhender en tant que lieu propice à la régénérescence et au

¹³⁷ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 206.

¹³⁸ Propos de Pier Paolo Pasolini rapportés par Alessandro Vicari dans *Pier Paolo Pasolini : entre art et philosophie*, Reims, Editions et presses universitaires de Reims, 2017, p. 141.

renouvellement malgré son aridité et son infertilité lunaire. Il accueille Paolo et le cannibale non pas dans leur finalité mais dans leur résurrection. La convocation de l'image du désert constitue la façon la plus significative de spatialisation de la temporalité pasolinienne : indéfinie et absolue.

Par la suite, nous pouvons également relier ces deux films entre eux parce qu'ils se rejoignent sur le traitement d'un état « post-Visitation ». En effet, dans *Théorème* comme dans *Porcherie*, lorsque les protagonistes ont rencontré un grand choc émotionnel, déstabilisant leurs croyances et leurs certitudes, ils se voient plongés dans une catalepsie totale et soudaine. Nous parlons d'un état « post-Visitation » parce que nous verrons que cette paralysie résulte d'une rencontre avec le sacré ou du moins, une rencontre émotionnelle bouleversante. Dans *Théorème*, comme nous l'avons précédemment mentionné, tous les membres de la famille bourgeoise vont vivre une relation charnelle avec le mystérieux Visiteur et tous réagiront différemment à la suite de son départ inopiné. Nous aimerions nous pencher sur le cas de la fille, Odetta. En effet, lorsqu'elle se retrouve seule, confrontée à l'immensité angoissante de la demeure familiale, à la recherche perpétuelle de cet être christique disparu, elle fait l'expérience du vide. Elle erre dans les couloirs rectilignes et sans fin de cette maison, en quête interminable d'un souvenir qui ne revient plus. Odetta, comme les autres membres de sa famille, fait véritablement l'expérience de la Visitation et d'ailleurs, celle-ci est justement mise en scène par l'acte sexuel. Elle développe durant tout le film, une fascination pour cet être venu de nul part et ne peut s'en détourner. Il est intéressant de noter que lorsqu'il quitte la demeure bourgeoise, chacun est entraîné dans une nouvelle énergie de vie, un nouveau mode d'existence, excepté Odetta. Tous sont emportés dans le mouvement ; véritable élan vital alors qu'Odetta est prostrée dans l'immobilisme et le mutisme. Son frère Pietro développe une veine artistique fulgurante, l'inspiration devient insatiable, désormais, le bleu constitue son socle chromatique de base puisque cette couleur lui rappelle les yeux envoûtants du jeune Visiteur. Son père Paolo et la servante s'inscrivent dans une foi complètement dépouillée et originelle, désintéressée et pure. L'élévation devient même explicite pour la servante. Enfin, sa mère ne trouve un intense vitalisme que dans une sexualité frénétique et sans attache. Cette Visitation leur a impulsé un nouvel élan de vie, dominé par le mouvement et la relation avec autrui. Pour Odetta, cette expérience devient tragique.

La sidération se veut paralysante. Juste avant sa crise de léthargie, Odetta se rend dans le jardin et s'empare subitement d'un mètre et à genoux, elle recherche les emplacements sur lesquels se trouvait le Visiteur il y a quelques heures. Odetta recherche la trace, l'empreinte physique qu'il a pu laisser. Dénier total de la disparition. Ensuite, ses déambulations la conduisent vers sa chambre et dans un tiroir, elle ressort les photographies qu'elle avait prises du Visiteur. D'une main délicate, elle caresse ce corps tant désiré sur papier glacé et à la suite de cela, elle pousse un gémissement sourd et s'effondre sur son lit. In fine, c'est la vision de ce corps qui a semé le trouble en elle. Désormais, elle ne parlera plus durant le reste du film et restera statique, alitée, les deux poings serrés et les yeux levés vers le plafond, [Fig. 69]. À l'instar de Julian dans *Porcherie*. Juste après avoir tenter de révéler son étrange mais ardent amour à Ida, Julian sombre dans la catalepsie, [Fig. 70]. Pareillement à Odetta, il adopte cette même posture : les poings serrés et les yeux rivés vers le plafond. Ils sont donc dans une demie présence, entre conscience et sommeil. Les yeux ouverts mais le regard vide. « Le voilà comme le Christ en croix », commente la mère de Julian (30'51"). Comme cloués à leur lit, incapables de bouger, Odetta et Julian revêtent une indéniable spécificité christique, dans le sens où à l'instar du Christ, ils sont captifs et prisonniers de leur propre enveloppe charnelle. Annihilés par leur propre corps et son dysfonctionnement.



[fig. 69] 59'10"



[fig. 70] 33'43"

« À la fin du mois de mars 1966, Pasolini manque mourir. Du moins le craint-il un moment, après s'être effondré dans une flaque de sang, en proie à une crise hémorragique due à un ulcère. Rappel du corps. Première (et dernière) maladie grave de sa vie, qui le tiendra alité un mois, contraint à la position de Julian, dans *Porcherie*, qui tombe dans un étrange coma au milieu de son histoire et ressuscite

brutalement »¹³⁹. Cette « maladie du corps »¹⁴⁰ est représentative de la perdition pasolinienne en proie à une émotion telle que le corps n'y résiste pas et cède. Il n'est alors pas anodin si Pasolini emploie à deux reprises, (une première fois en 1968 avec *Théorème* et une seconde fois en 1969 avec *Porcherie*), cette référence d'immobilisme qu'il a lui-même connu. La paralysie consciente s'appréhende comme un premier aperçu de la mort. « C'est la proximité même du risque de mort qui créerait les conditions de cette exaltation tout en retenue, empreinte de sérénité »¹⁴¹. Cette sorte de coma éveillé semble, il est vrai, couper les protagonistes de l'effervescence oppressante du monde et les ancrer dans une temporalité sereine et paisible. L'expérience qu'ils font de la durée est tout à fait inédite puisqu'ils se placent à la fois dans et hors du temps. Ils subissent pleinement l'écoulement temporel parce qu'ils en sont prisonniers mais s'en extirpent aussi totalement d'une certaine façon, car ils en perdent la notion. L'état cataleptique les insère donc dans une dualité comportementale troublante. Tandis que le temps ne semble plus avoir d'emprise sur eux, il n'a jamais été aussi présent. La fixité physique rejoint une fixité temporelle distendue qui ne fait que mettre en exergue sa durée. La mère de Julian confie à Ida qu'il est resté dans cette position depuis le mois d'août donc cela fait des jours et des jours. Néanmoins, cette durée indéterminée n'affaiblit pas la présence des deux protagonistes (même si Odetta semble être prise en charge beaucoup plus rapidement par rapport à Julian), au contraire. Les poings perpétuellement serrés, en signe d'une manifestation, d'un spasme féroce puisque, tout leur bras en tremble, laissent présager une colère contenue et non dissimulée. Est-ce un poing de résistance ? Cette hypothèse ne serait pas à écarter car, Julian s'inscrit dans une protestation perpétuelle par rapport à sa famille et à la société bourgeoise. Elle serait d'un autre ordre pour Odetta. Une résistance métaphysique et la fureur d'une solitude imposée. Dans tous les cas, ces poings témoignent, paradoxalement avec le reste du corps, d'un vitalisme sourd. « *Théorème* est, en fait, [...], un problème vivant, ouvert, plein de vie, parce que si ses personnages sont des momies, celles-ci sont animées par le dehors, l'envoyé divin étant cet élément extérieur »¹⁴². La relation entre un extérieur et la propre intériorité des personnages constitue l'élément central du film

¹³⁹ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 188.

¹⁴⁰ *Ibid.*,

¹⁴¹ Alain Naze, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, op. cit., p. 143.

¹⁴² Hervé Joubert-Laurencin, *Ibid.*, p. 198.

mais peut aussi être étendu à *Porcherie*, dans le sens où l'extérieur vient aussi bousculer le cheminement interne de Julian. De plus, il est intéressant de noter l'effet miroir qui se produit dans les deux films. En effet, Anne Wiazemsky incarne Odetta dans *Théorème* et Ida dans *Porcherie*. Par conséquent, elle est d'abord victime de l'état cataleptique puis en devient spectatrice dans un second temps, [Fig. 71] et [Fig. 72]. « Anne Wiazemsky, type même du bien-articuler, de la sérénité lumineuse, de la droiture en un mot, mais dont la bouche se tord quand elle parle. Deux visages en un ! De *Théorème* à *Porcherie*, les taches de rousseur ont disparu »¹⁴³.



[fig. 71] 56'59"



[fig. 72] 32'02"

Ainsi, l'Odetta de *Théorème* semble être devenue sa propre observatrice dans *Porcherie*. Non pas un double ou une transposition d'elle-même, mais un véritable prolongement d'un rôle à un autre. De sorte que, la temporalité devient ici complètement méta-filmique. Odetta survit à *Théorème*. Toutefois, l'Ida de *Porcherie* est beaucoup plus sérieuse et moins enthousiaste qu'Odetta. Une certaine gravité est venue durcir les traits de son visage. La disparition des taches de rousseur rejoint celle de son insouciance. Le demi sommeil dans lequel elle est éclipsée de la narration dans *Théorème*, se poursuit avec celui de Julian mais fonctionne comme un « troisième-œil », une présence dissimulée et spectatrice d'elle-même dès *Théorème* mais devenant vraiment manifeste dans *Porcherie*. « Une voix grave et ferme, sure d'elle, dénuée de toute gaieté, même pour dire les *tralala* »¹⁴⁴. En procédant par extension entre les deux films, nous pouvons dire qu'Ida ne semble pas encore s'être extirpée de son aphasie. Enfin, nous pouvons nous arrêter un instant sur la fin que prend cet état cataleptique pour Odetta puis pour Julian. Concernant Odetta, elle ne parvient finalement jamais à sortir de son mutisme. Ses parents décident alors de la

¹⁴³ *Ibid.*, p. 201.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 202.

faire admettre dans un hôpital psychiatrique. Le corps durci et complètement raide, deux infirmiers la transfère sur un brancard. Pour Julian, le retour à la réalité se fait de manière beaucoup plus naturelle. Il s'éveille aussi subitement qu'il s'était « endormi », sans véritable explication, son corps s'est reposé comme il explique à Ida et maintenant il va mieux. Néanmoins, cet épisode d'endormissement éveillé, révèle une profonde dualité chez Julian, la même qui a terrassé Odetta et de laquelle elle ne s'est pas remise. « Capitalisme et schizophrénie, c'est le schéma de *Porcherie* »¹⁴⁵. Le dédoublement schizophrénique de Julian est criard dans le film au regard de cet état cataleptique. Il le devient aussi pour Odetta. En somme, le trouble christique ou la contestation en martyr, font de ces personnages des entités sacrificielles. La léthargie métaphysique les inscrit dans une relation au temps dénué de calcul et de logique. Leur présence au temps se transforme même en omniprésence parce que justement ils sont pleinement confrontés à son écoulement. La catalepsie se substitue à une parabole temporelle à l'instar du désert qui en devenait sa mise en espace. Julian ressuscite de cette pause apathique, il en renaît pour ensuite succomber finalement à la mort. Odetta n'y succombe pas vraiment non plus puisqu'elle en est le regardeur passif. « Il y aurait donc une forme de mémoire supra-individuelle, transcendant le temps et le lieu, et susceptible de réactualiser quelque survivance enfouie »¹⁴⁶. Il nous paraît évident qu'Odetta-Ida s'inscrit dans une convocation mémorielle du passé, en devenant spectatrice de sa propre léthargie. La discontinuité entre les deux narrations ne s'envisage alors pas en tant que rupture narrative mais, en tant qu'élément réunificateur entre les deux parts scindées d'Odetta-Ida. Sa propre réunification intérieure est justement rendue possible par la coupure diégétique entre les deux films. Comme nous l'avons dit, c'est dans cet état cataleptique qu'a lieu une rencontre interne avec le sacré. Dès lors, nous en déduisons que ce-dernier éclot au moment d'un déchirement métaphysique qui transcende à la fois le temps et l'espace. Ainsi, nous pouvons parler d'une transcendantalité temporelle typiquement pasolinienne et qui trouve sa plus évidente incarnation dans les personnages d'Odetta-Ida et Julian ; prolongements dissimulés d'un cinéaste ayant côtoyé la mort et s'inscrivant pleinement dans ce tiraillement intérieur dans lequel la temporalité est supplantée par l'apparition virulente du sacré.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 203.

¹⁴⁶ Alain Naze, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, *op. cit.*, p. 67.

Conclusion

À ce stade de l'écriture, il nous semble dorénavant évident que la question temporelle s'appréhende dans le cinéma pasolinien, comme le vecteur immédiat d'une dimension sacrale qui ne tend qu'à être retrouvée. Dans notre propos liminaire, nous nous sommes rendus compte que l'usage de la circularité désignait un embourbement chronique des protagonistes dans leur propre existence. La boucle visuelle en tant que symptôme incurable d'un désir exacerbé de s'extraire de cette condition. Bien plus que cela, nous avons pu voir que, de cette temporalité cyclique émanait un enchevêtrement de différentes strates temporelles dans une unicité complètement tragique. Les premiers films à l'étude, *Œdipe Roi* et *Médée*, ont mis en évidence un dédoublement formel qui venait enrayer ce schéma circulaire. Ces œuvres se pensent avant tout comme des œuvres miroirs. Œdipe et Médée s'inscrivent tous deux dans un régime temporel qui est celui de la dualité. Véritable forme gémellaire, les films tressent un enchevêtrement ténu entre passé et avenir, profane et sacré, meurtre et résurrection. À la suite de l'analyse de ces deux films, *Accattone* et *Mamma Roma* ont révélé une linéarité qui s'étendait dans les deux sens à la fois. Cette distension simultanée a mis en lumière un aspect propre au personnage pasolinien : la nécessité de la fuite dans un confus aller-retour. En fait, il ne se projette pas vraiment dans une fuite en avant perpétuelle mais dans une marche confuse et brouillonne qui manifeste une envie d'échappatoire. Néanmoins, cette double fuite dans les pas de la veille, révèle une incapacité à se fixer dans une temporalité ainsi qu'un espoir de trouver la rédemption au coin d'une rue, maintes fois arpentée. De sorte que, les personnages pasoliniens ne subissent pas seulement leur condition. S'ils sont systématiquement en marche, c'est parce qu'ils émettent le désir de se détourner de leur propre destin. Clairvoyants ou aveuglés, les petites gens des

borgate ne s'enlisent jamais dans une paralysie dévorante (comme les bourgeois de *Théorème* et de *Porcherie*), ils possèdent un aspect tout à fait réactionnaire voire révolutionnaire dans le refus d'accepter stoïquement son sort social même si de manière irrémédiable, il finit toujours pas gagner. « Seule la révolution peut sauver la tradition ; seuls les marxistes aiment le passé ; les bourgeois n'aiment rien, leurs affirmations rhétoriques d'amour pour le passé sont toujours cyniques et sacrilèges, ou dans le meilleur des cas relèvent d'un amour décoratif ou *monumental* comme disait Schopenhauer »¹⁴⁷. Il est vrai que les *poveri cristi* pasoliniens se caractérisent par une nécessité viscérale de redistribuer les cartes même s'ils ont conscience que le jeu est pipé. Par la suite, nous avons pu déceler la circulation évidente d'une temporalité inter-filmique. Une approche chronologique des films n'aurait pas été appropriée pour notre étude puisque l'enjeu a été de mettre en avant une connexion temporelle entre chacun d'eux. De cette constatation, une temporalité autobiographique s'est naturellement insérée à ce moment-là. En effet, l'histoire personnelle du cinéaste ; sa relation avec les prolétaires, ses rapports familiaux (omniprésence maternelle et absence paternelle), son conflit angoissé avec une sacralité profanée constituent autant d'éléments intimes à son auteur et qui se voient convoqués dans ses réalisations (de manière inévitable lorsque nous savons que le fait de faire des films représente pour lui, une façon de dévoiler une réalité dissimulée tout comme sa propre réalité). « Si j'ai choisi d'être cinéaste, en même temps qu'un écrivain, c'est que plutôt que d'exprimer cette réalité par les symboles que sont les mots, j'ai préféré le moyen d'expression qu'est le cinéma, exprimer la réalité par la réalité »¹⁴⁸. En effet, dans une imbrication constante, la réalité historique rencontre la réalité personnelle dans une unicité temporelle complètement souveraine. Ensuite, nous nous sommes penchés sur l'étude parallèle des films, *L'Evangile selon Saint Matthieu* et *Médée* puisqu'ils s'inscrivent tous deux, dans une temporalité tendant au fractionnement de l'action dans une diégèse totalement vacillante entre urgence et pause narratives. Ils se rejoignent dans un rythme temporel incertain et discontinu mettant en exergue la crise existentielle qui se trame (renouveau métaphysique pour le Christ et renoncement au sacré pour Médée). Dans les deux cas, cet ordre temporel « sur le fil » dévoile un désordre chaotique qui ne tend qu'à s'exprimer. Nous en

¹⁴⁷ Alain Naze, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, *op. cit.*, p. 213.

¹⁴⁸ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini : Œdipe Roi et le dossier complet de Théorème*, *op. cit.*, p. 47.

sommes venus à la conclusion que le rythme temporel de *L'Evangile selon Saint Matthieu* ne se caractérisait plus par la notion de durée mais par celle de tempo. Une véritable musicalité temporelle a pu être décelée et cette temporalité de la cadence discontinue finit par s'accorder dans la pluralité de ses tempos (le montage, la musique, la voix-off du Christ, les fonds noirs et fondus enchaînés ou encore l'usage dénaturé du champ-contre-champ). Enfin, nous avons pu mettre en évidence, le dédoublement intérieur que rencontre Médée durant tout le film ; dédoublement manifesté par un état de léthargie, un état de stase dans lequel ses certitudes sacrées sont remises en doute. In fine, elle ne trouve de véritable réunification intérieure que dans la rencontre avec Jason (et notamment par l'acte sexuel qui chez Pasolini reconvoque une sacralité muselée). « Pour en revenir à Médée, Pasolini écrivait qu'elle retrouvait dans l'expérience sexuelle son rapport sacré perdu avec la Réalité. Ainsi le monde, l'avenir, le bien, le sens des choses se reconstituent tout à coup devant elle. Et c'est avec gratitude (comme chez quelqu'un qui se sent renaître à la vie) qu'elle laisse Jason la posséder [...] car il possède à son tour en lui la régénération de la vie. Sous un photogramme de Médée et Jason enlacés, Pasolini inscrit comme légende : *le nouveau rapport avec la Réalité : l'amour physique* »¹⁴⁹. Cette approche de la sexualité en tant qu'événement re-conciliant une personne enlisée dans une dualité interne, se poursuit dans *Théorème* et *Porcherie*. Ce sont les derniers films que nous avons convoqués dans ce travail afin de mettre en lumière la discontinuité anachronique qui se métamorphose au regard des films, en continuum narratif évident. L'uchronie est employée pour faire fusionner des considérations actuelles dans une historicité passée. L'enjeu étant de réactualiser les données historiques (ce sera le cas avec le scénario du *Saint Paul*). Cette réactualisation historique a lieu selon la forme du retournement ; spatial, culturel, religieux et social, en bref, une retranscription témoignant d'un sauvetage du passé dans un présent toujours autant déraisonné. Notre étude nous a mené jusqu'à l'analyse des rôles de Ninetto Davoli en tant que véritable guide libérateur et survivant au passage des différentes nappes temporelles. La notion d'inter-filmique prend aussi avec lui tout son sens. Nous avons fini par poursuivre cette étude sur la discontinuité avec la caractérisation de l'état cataleptique dans lequel sombrent Odetta et Julian. Odetta introduite dans un double rapport ; entre victime à demie consciente puis spectatrice de sa propre crise. Dans

¹⁴⁹ René De Ceccatty, *Sur Pier Paolo Pasolini, op. cit.*, pp. 61-62.

son ensemble et de manière rétrospective, le personnage pasolinien rencontre systématiquement un conflit intérieur qui se traduit par un dédoublement presque schizophrénique (cf Julian). La résolution de ce désaccord interne n'a finalement jamais vraiment lieu ou alors devient manifeste par la mort et l'acte sexuel ; seules issues qui viennent unifier leur dualité métaphysique.

Par ailleurs, nous nous sommes rendus compte que le temps pasolinien, s'il est insoumis et autonome, s'appréhende d'abord dans une certaine corporéité. Dans le sens où la question temporelle devient sensorielle, palpable, matière. Elle est mise en scène, spatialisée et pas seulement conceptualisée. Cette corporéité temporelle met en lumière la sacralité parce qu'elle témoigne de sa crise et de son naufrage de manière factuelle : rupture et discontinuité filmiques. Dans le cinéma pasolinien, les sauts temporels ne sont jamais indiqués, c'est au spectateur qu'incombe la mission de créer du lien sémantique entre tous ces flux narratifs distincts. « Je ne comprends pas que, devant la moindre difficulté, le public perde la raison. J'ai d'ailleurs remarqué que la transgression du temps chronologique, dans le récit, le désoriente totalement. En réalité, la chose est d'une extrême simplicité »¹⁵⁰. En fait, le temps est introduit dans une spatialisation, il est mis en scène, devenant espace, lieu, zone diégétique. Mettant en exergue la chute de la sacralité et sa catastrophe annoncée, la temporalité pasolinienne évolue dans un *cronos* déréglé. La ligne, le cercle, la répétition, le parallélisme du montage, le tempo, l'anachronisme constituent autant de motifs qui viennent rendre compte formellement d'une perte de la sacralité. Par conséquent, ce sont ces éléments qui sont révélés par cette spatialisation temporelle. Parce que la temporalité prend corps, elle s'immisce physiquement dans les trajectoires des protagonistes, elle prend vie et se matérialise. Elle revêt l'habit d'une Gorgone terrible fixant les destinées, elle devient allégorique mais une allégorie palpable. In fine, celle-ci se situe à l'intérieur même de chaque protagoniste. « Je ne plaisante pas : tu as l'expérience d'un lieu que je n'ai jamais exploré, un vide dans l'univers »¹⁵¹. Ou devrions-nous dire que les personnages sont ces lieux, sont ce vide dans l'univers, sont cette temporalité qui a pris corps en eux. De plus, elle prend autant corps dans les personnages qu'elle devient la manifestation cathartique du spectateur.

¹⁵⁰ Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, op. cit., p. 129.

¹⁵¹ Propos de Pier Paolo Pasolini au sujet de la Callas qu'il mêle à son propre rôle dans *Médée*, rapportés par René De Ceccatty dans *Sur Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 61.

Davantage qu'une visée cathartique, la temporalité pasolinienne fonctionne sur le spectateur comme une temporalité essentiellement expiatoire. La catharsis émane de la tragédie qui se dessine alors que le désir d'expiation émane de la corporéité temporelle que les personnages rencontrent. Si le spectateur se voit d'abord décontenancé par cette matière temporelle indépendante, il n'en demeure pas moins qu'il en fait lui aussi l'expérience. Le dédoublement temporel le ramène à son propre dédoublement interne. Il y a une dimension très psychanalytique lorsque nous regardons un film pasolinien car tous les fragments se mélangent et s'inter-changent ; fragments de la vie du cinéaste, des trajectoires des personnages et les nôtres bien sûr, par extension. Il n'est pas ici question de dire que ce qui nous parle, ce sont les parcours tragiques. Nous pensons que ce qui réunit le spectateur face à une telle œuvre, c'est cet usage de la temporalité comme une donnée vivante. Le passé, le présent et le futur se confondent dans une parfaite harmonie néanmoins jamais sereine, mais c'est cette rencontre inter-temporelle qui vient mobiliser les sphères intérieures et antagonistes du spectateur puisque rappelons que pour Pasolini, le passé survit toujours en chacun de nous. Nous portons intrinsèquement en nous ces traces et son empreinte. Par conséquent, bien plus que de dévoiler une émergence du sacré, la corporéité temporelle tend à faire éclore dans un prolongement maïeutique continu, une perte de cette sacralité ; celle-ci se voyant supplantée par une dimension poétique et une volonté d'exposer un autre ordre du temps fondé sur le réel. La temporalité pasolinienne est avant tout celle de la consécration du réel pasolinien et d'un réel qui ne cesse d'exacerber la décrépitude du monde contemporain dans un isolement chronique. « Aucun désert ne sera jamais plus désert qu'une maison, une place, une rue où vivent les hommes mille neuf cent soixante-dix ans après Jésus-Christ. Ici, c'est la solitude. Coude à coude avec ton voisin qui s'habille dans les mêmes grands magasins que toi, fréquente les mêmes boutiques que toi, lit les mêmes journaux que toi, regarde la même télévision que toi, c'est le silence. Il n'y a pas d'autre métaphore du désert que la vie quotidienne »¹⁵². In fine, le véritable refuge s'inscrit dans une religiosité du passé, sa sauvegarde et sa remobilisation constante, seule temporalité qui survit vraiment ; non pas celle d'un temps scellé mais celle d'un temps qui a pris corps. Quand l'érosion du sacré ne trouve comme salvation que la mutation du temps en matière et en espace.

¹⁵² Pier Paolo Pasolini, *Saint Paul*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

Filmographie

Accattone, 1961

Mamma Roma, 1962

L'Évangile selon Saint Matthieu (Il Vangelo secondo Matteo), 1964

Les oiseaux, petits et grands (Uccellacci e uccellini), 1966

Œdipe Roi (Edipo Re), 1967

Théorème (Teorema), 1968

Porcherie (Porcile), 1969

Médée (Medea), 1969

Bibliographie

Ouvrages :

BIRO Yvette, *Le temps au cinéma. Le calme et la tempête*, Lyon, Aléas, 2007

BOUQUET Stéphane, *L'Evangile selon Saint Matthieu*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, collection Les petits Cahiers, 2003

CAILLIAU Hesna, *L'esprit des religions, Connaître les religions pour mieux comprendre les hommes*, Toulouse, Editions Milan, 2012

COMTE-SPONVILLE André, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Editions puf, 2013

DE CECCATTY René, *Sur Pier Paolo Pasolini*, Monaco, Editions du Rocher, 2005

DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985

EISENSCHITZ Bernard, *Pasolini : Œdipe Roi et le dossier complet de Théorème*, Paris, L'Avant-Scène Cinéma, n°97, 1969

EPSTEIN Jean, *Ecrits sur le cinéma 1921-1953*, tome 1, Paris, Editions Seghers, 1974

GAILLEURD Céline, *Médée, Pier Paolo Pasolini*, Paris, L'Avant-Scène Cinéma, n°573, 2008

JARROSSON Bruno, *Les secrets du temps*, Paris, Maxima, 2013

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995

NAZE Alain, *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P. P. Pasolini*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2011

NAZE Alain, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, Paris, L'Harmattan, 2011

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir et Fragments posthumes*, Paris, Gallimard, 1982

PASOLINI Pier Paolo, *Saint Paul*, Caen, Editions Nous, 2013

PASOLINI Pier Paolo, *Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Editions Gutenberg, 2007

PASOLINI Pier Paolo, *La nouvelle jeunesse, Poèmes frioulans 1941-1974*, Paris, Editions Gallimard, 2003

PASOLINI Pier Paolo, *Entretien avec Jean-André Fieschi*, Paris, Cahiers du Cinéma, n°195, novembre 1967

POULET Georges, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949

RENARD Caroline, *Médée, Pier Paolo Pasolini*, Paris, L'Avant-Scène Cinéma, n°573, 2008

SCHEFER Olivier, *Figures de l'errance et de l'exil. Cinéma, art et anthropologie*, Paris, Rouge Profond, 2013

TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé*, Paris, Editions Philippe Rey, 2014

VICARI Alessandro, *Pier Paolo Pasolini : entre art et philosophie*, Reims, Editions et presses universitaires de Reims, 2017

Revues :

MARINIELLO Silvestra, « Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma », *Cinémas*, vol. 5, no. 1-2, 1994

NICOLAÏDIS Nicos, « Temps cyclique et temps linéaire », *Revue française de psychanalyse*, vol. n°59, no. 4, 1995

TOUBKIS Dimitri, « L'ordre de la chronologie », *Hypothèses*, vol. 7, no. 1, 2004

VIDAL-NAQUET Pierre, « Temps des dieux et temps des hommes », *Revue de l'histoire des religions*, tome 157, no. 1, 1960

Sites web :

<https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1994-v5-n1-2-cine1500886/>

<http://journals.openedition.org/etudesromanes/4075>

Table des matières

Introduction	2
I) Déploiement d'une temporalité cyclique qui ne cesse de s'étirer.	8
1. Des protagonistes embourbés dans une irrémédiable boucle temporelle.	9
2. Une temporalité distendue : étude du travelling.	20
3. Etude d'une temporalité inter-filmique.	30
II) Vers un fractionnement de l'action dans le temps.	41
1. Un rythme temporel oscillant entre suspens et rupture, latence et urgence.	42
2. Ecllosion d'une temporalité ne répondant plus à une durée mais soumise à un tempo.	52
3. Des personnages plongés dans un état de stase.	62
III) Anachronisme et discontinuité.	72
1. Entrelacement d'époques différentes dans un flux narratif commun : l'usage du montage parallèle.	73
2. Un autre ordre du temps annulant la chronologie.	83
3. Le temps pasolinien : insoumission temporelle et sphère de l'illimité.	93
Conclusion	103
Filmographie	108
Bibliographie	109

