



HAL
open science

La question existentielle ou la perte du sentiment du sacré dans *Teorema* et *Porcile* de Pier Paolo Pasolini

Chantal Colomb

► **To cite this version:**

Chantal Colomb. La question existentielle ou la perte du sentiment du sacré dans *Teorema* et *Porcile* de Pier Paolo Pasolini. *Littératures*. 2021. dumas-03578731

HAL Id: dumas-03578731

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03578731>

Submitted on 17 Feb 2022

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.

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER 3

Arts et Lettres, Langues et Sciences humaines et sociales

MASTER 2 LLCER

Langues, Littératures et Cultures Étrangères et Régionales

Spécialité « Études italiennes »

Chantal Colomb

**La question existentielle
ou la perte du sentiment du sacré dans *Teorema et Porcile*
de Pier Paolo Pasolini**

**Mémoire dirigé par M. Flaviano Pisanelli
Professeur à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Année universitaire 2020/2021

Remerciements

Nous tenons à remercier tout particulièrement Mme Angela Biancofiore, Professeure d'études italiennes à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3, spécialiste notamment de l'œuvre de Pasolini, pour l'aide précieuse qu'elle nous a apportée, par ses témoignages et les documents qu'elle nous a confiés. Nous la remercions chaleureusement pour ses vifs encouragements à poursuivre dans nos moments de découragement. Son amitié nous honore.

Nous remercions également, M. Flaviano Pisanelli, notre Directeur de recherches, dont le soutien a été décisif lors de notre première année de rédaction de ce mémoire, ce qui nous a incitée à poursuivre et à étendre nos recherches sur Pasolini. Sans ses conseils et corrections durant ces deux années, ce travail n'aurait pu aboutir.

Grazie mille!

Chantal Colomb

Sommaire

	Introduction	page 06
I.	Le questionnement existentiel	15
	1. Dans <i>Teorema</i>	16
	1.1 Le visiteur comme révélateur d'un malaise dans une famille bourgeoise	16
	1.2 La perte des convictions morales et culturelles dans la famille bourgeoise	17
	1.3 Les aveux de désarroi des membres de la famille	26
	2. La vie tourmentée de Julian dans <i>Porcile</i>	29
	2.1 Julian ou le refus d'une vie bourgeoise	30
	2.2 La catalepsie de Julian	35
	2.3 La zoophilie de Julian	37
	3. Les conséquences du mal-être sur certains personnages	40
	3.1 Le sort de Paolo dans le dénouement de <i>Teorema</i> et le projet de film <i>San Paolo</i>	41
	3.2 Le retrait d'Emilia de la société	42
	3.3 L'errance du personnage incarné par Clémenti dans <i>Porcile</i>	44
II.	La révolte face aux valeurs bourgeoises dans <i>Teorema</i> et <i>Porcile</i>	49
	4. La révolte par l'art et la sexualité dans <i>Teorema</i>	50
	4.1 Pietro et la découverte de l'homosexualité	51
	4.2 La rupture de Pietro avec ses parents : l'atelier	52
	5. La question du parricide et du cannibalisme dans <i>Porcile</i>	54
	5.1 Parricide et cannibalisme	54
	5.2 La microsociété cannibale	61
	5.3 L'arrestation de la tribu cannibale	65
	6. La révolte d'Ida	68
	6.1 Le conscience politique d'Ida	68
	6.2 La limite de la révolte d'Ida : le mariage	73
	7. Le rôle des deux personnages incarnés par Ninetto Davoli	77
	7.1 Ninetto Davoli dans <i>Teorema</i> : le messager sous l'apparence d'un facteur	78
	7.2 Ninetto Davoli dans <i>Porcile</i> : le lien entre les deux intrigues ou la transcendance du personnage	79
III.	L'absence de crise existentielle comme preuve de l'inhumanité	

de certains personnages dans <i>Porcile</i>	82
8. Les nazis ou les porcs	84
8.1 Klotz, un porc et un bouffon	84
8.2 L'habileté de Guenther dans l'art oratoire	87
8.3 L'abjection de Herdhitze	92
9. Pourquoi la référence au nazisme dans <i>Porcile</i> ?	93
9.1 L'Italie et les anciens nazis	94
9.2 Nazisme et fascisme dans l'Italie de Pasolini	96
Conclusion	99
Bibliographie	101

Parla, qui, un misero e impotente Socrate
che sa pensare e non filosofare,
il quale ha tuttavia l'orgoglio
non solo d'essere intenditore

(il più esposto e negletto)
dei cambiamenti storici, ma anche
di esserne direttamente
e disperatamente interessato.

Pier Paolo Pasolini,
“Versi sottili come righe di pioggia”
Tetro entusiasmo
*La nuova gioventù*¹ (1973-1974)

¹ Pier Paolo Pasolini, *La nuova gioventù*, dans *Tutte le poesie*, Milan, Mondadori, “I Meridiani”, tome 2, 2015 [2003], p. 512.

Introduction

Un an après avoir composé le roman *Teorema* (1968) et réalisé le film du même nom, Pasolini propose de nouveau un film lié à une œuvre littéraire, *Porcile*. Les deux œuvres sont doubles car si *Teorema* est à la fois un roman et un film, *Porcile* est aussi une pièce de théâtre écrite en 1966 avant de devenir un film en 1969. Interrogé sur le film *Porcile*, Pasolini établit lui-même un lien entre ses deux films : « À *Théorème*, il s'apparente par le côté stylistique, par cette façon, peut-être un peu froide, un peu angoissée, de représenter des personnages et en quelque sorte de les épingler comme des papillons dans une boîte² ». Les personnages de ces deux films ne sont pas filmés dans leur quotidien ordinaire mais dans un moment crucial de leur existence. C'est pourquoi la caméra les scrute de très près, cherchant à mettre au jour la crise qu'ils traversent, leur questionnement existentiel. Il est clair que le montage de ces deux films vise le plus souvent à saisir un, deux ou trois personnages, rarement plus, dans une même séquence. Mais ces deux films sont aussi liés par le contexte historique de la seconde moitié des années 60 et Pasolini tient à les resituer dans l'Histoire :

On peut dire, plus précisément, que ces œuvres se situent dans une période allant de 1965 à 1968, que j'y ai songé avant le mouvement des étudiants, à un moment de désespoir existentiel, à un moment où il y avait une crise du marxisme et, succédant à la mort de Jean XXIII, une régression de l'Église en Italie. *Porcherie*, c'est vrai, est un film pessimiste mais il est né dans ce climat qui m'a d'autant plus touché que j'étais moi-même « biographiquement » malheureux³.

Pasolini a en effet été « 'biographiquement' malheureux » en raison d'un ulcère à l'estomac que, dans sa chronologie au *Teatro* de Mondadori, Nico Naldini situe en mars 1966 : « Alla fine di marzo, mentre sta cenando in un ristorante romano con Dacia Maraini e Moravia, ha un grave malore, un'emorragia d'ulcera. È costretto a letto immobile per un mese⁴ ».

² Pasolini, « Un cinéma de poésie », entretien avec Yvonne Baby, Paris, *Le Monde*, 13/10/1969, https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/10/13/un-cinema-de-poesie_2417358_1819218.html (consulté le 02/07/2020)

³ *Ibid.*

⁴ Nico Naldini, «Cronologia», 1966, dans Pasolini, *Teatro*, Milan, Mondadori, I Meridiani, 2001, p. XCV. À ce propos, Nico Naldini cite dans *Pasolini, una vita*, une lettre de Dacia Maraini, témoin des faits : « C'è stato un momento in cui l'ho sentito, ho sentito questo rapporto madre-figlio; è stato un momento in cui lui una sera al ristorante ha avuto un attacco di ulcera, ed è cascato in un lago di sangue [...]. Mi sembrava che dovesse morire, effettivamente era una cosa orribile, atroce, era un'ulcera da cui poi si è ripreso dopo due mesi di letto ». *Pasolini, Una vita*, Albaredo d'Adige, Tamellini, 2014 [1989], p. 368.

Le « désespoir existentiel », que Pasolini relie à ce moment « ‘biographiquement’ malheureux », n’est pas caractéristique des années 1960 puisque le concept de désespoir existentiel remonte au *Traité du désespoir* ou *La Maladie mortelle* de Søren Kierkegaard, paru en danois en 1849, et traduit en italien par Meta Corssen en 1947 sous le titre de *La Malattia mortale*. D’après Nico Naldini, Pasolini aurait lui-même connu une période de désespoir en 1943 et il cite une lettre du printemps 1943 où Pasolini fait référence à Schopenhauer :

Tu non crederai, ma se, come pensi, Schopenhauer avrà avuto momenti di stasi (mangiare, prender moglie), io tali momenti non li ho. Ogni immagine di questa terra, ogni volto umano, ogni battere di campane, mi viene gettato contro il cuore ferendomi con un dolore quasi fisico. Non ho un momento di calma, perché vivo sempre gettato nel futuro: se beve un bicchiere di vino, e rido forte con gli amici, mi *vedo bere*, e mi *sent*o gridare, con disperazione immensa e accorata, con un rimpianto prematuro di quanto faccio e godo, una coscienza continuamente viva e dolorosa del tempo⁵.

Dans cette lettre, on peut certes sentir la référence au désespoir selon Schopenhauer mais aussi une réflexion sur la conscience qui peut provenir de Hegel ou de Sartre. Dans l’après-guerre, la philosophie existentielle de Heidegger⁶ et l’existentialisme de Sartre (que Pasolini a rencontré à Paris⁷) font partie des idées débattues en Italie comme en France. L’on s’interroge sur le sens de l’existence et Pasolini qui se trouve subitement immobilisé par son ulcère ébauche ses œuvres futures dans un climat d’angoisse. Mais ce n’est pas qu’un problème personnel, Pasolini évoque aussi la « crise du marxisme ». Il fait référence à la situation du PCI après la dénonciation des crimes de Staline, une période difficile pour le marxisme qui ne peut plus voir dans l’URSS un idéal :

L’année 1956 marque un tournant qui fait vaciller les certitudes des intellectuels communistes. Les dirigeants de l’URSS reconnaissent les crimes de Staline. Surtout, une révolte ouvrière éclate en Hongrie avant de subir la violente répression du pouvoir bolchevique. La mascarade du « communisme réellement existant » s’effondre brutalement. Au sein du Parti communiste italien (PCI), des intellectuels contestent la ligne

⁵ Lettre de Pasolini à Farolfi, printemps 1943, dans Nico Naldini, *Pasolini una vita*, *Op. cit.*, p. 79.

⁶ Dans une interview du 14 décembre 1967, Manlio Cancogni rappelle à Pasolini quels étaient les grands auteurs lus en Italie avant la guerre « Tutti i miei amici a vent’anni avevano già letto Joyce, Lawrence, Proust, Kafka, Freud, Eliot, Eluard, Rilke, Trakl, Heidegger, Jaspers, ecc’ ». Cela montre que durant ses années de formation, avant et pendant la guerre, Pasolini a pu lire Heidegger. Il ne dément pas ce qu’affirme Manlio Cancogni, voir : Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 2016 [1999], p. 1613.

⁷ La rencontre qui eut lieu à Paris au Café du Pont-Royal en 1964 est relatée par Maria Antonia Macciocchi dans *L’Unità* le 22 décembre 1964, voir <https://www.cittapasolini.com/post/sartre-pasolini-parigi-1964> (consulté le 21/01/2021).

politique. Le rôle du Parti pour diriger la classe ouvrière est remis en cause. Ce sont les luttes ouvrières qui doivent directement déboucher vers la révolution sociale⁸.

Mais le pouvoir politique italien n'apporte pas de réponse à la crise qui éclate et que dénoncent en 1968 les étudiants et les ouvriers. À ce sujet, Flaviano Pisanelli déclare :

Pour Pasolini, il n'était plus temps de parler d'idéologies ni de partis politiques, il fallait remettre en cause les principes culturels dont l'Europe occidentale s'était nourrie depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Plus vite que les autres, Pasolini avait compris qu'on n'était pas devant un problème politique ou social, mais qu'il fallait aborder la question d'un point de vue existentiel et culturel⁹.

Toutes ses œuvres écrites aux alentours de 1968 portent la marque de la nécessité de traiter les problèmes selon « un point de vue existentiel et culturel ».

La France qui vit aussi une crise sur un plan social et politique en 1968 n'est pas concernée par la question religieuse, question qui était au cœur de la philosophie de Kierkegaard. Ce constat d'« une régression de l'Église » est propre à l'Italie et elle touche d'autant plus Pasolini qu'il s'interroge en permanence sur le sacré. Jean XXIII, surnommé le pape du peuple, incarnait sans doute aux yeux de Pasolini l'image d'un pape proche des plus humbles ; il était aussi le sauveur de milliers de Juifs pendant la Shoah¹⁰. En 2002, Giorgio Capitani lui a consacré un téléfilm de trois heures intitulé « Papa Giovanni - Ioannes XXIII », ce qui montre que sa mémoire est restée présente jusque dans l'Italie du XXI^e siècle. Ceci n'est pas sans intérêt pour la compréhension de *Porcile* qui traite notamment de la question du nazisme. Ce moment de « désespoir existentiel » s'avère crucial dans l'œuvre de Pasolini. Si l'on en croit René de Ceccaty, il serait à l'origine d'un tournant dans son œuvre :

Avec *Théorème*, commence une réflexion mythico-politique sur la perte du sentiment du sacré dans un monde païen. *Théorème*, *Porcherie*, *Médée*, *Salò*, dans cette mesure, appartiennent à une même série. C'est probablement à cette époque que remonte le projet romanesque de *Pétrole* (Pasolini en parle, sans donner le titre, dans une lettre à Livio Garzanti)¹¹.

⁸ « L'opéraïsme dans l'Italie des années 1960 », rédigé par *Zones-subversives* le 29 avril 2013, <http://www.zones-subversives.com/l-operaisme-dans-l-italie-des-années-1960> (consulté le 21/01/2021).

⁹ Flaviano Pisanelli, « La violence du Pouvoir : le regard de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers d'études italiennes*, p. 94, 3 | 2005, mis en ligne le 15 décembre 2006, consulté le 27 mars 2021 : <http://journals.openedition.org/cei/277> (consulté le 27 mars 2021).

¹⁰ « Jean XXIII, "le meilleur pape de l'histoire pour le peuple juif" », AFP, *Le Point*, 27/04/2014, https://www.lepoint.fr/monde/jean-xxiii-le-meilleur-pape-de-l-histoire-pour-le-peuple-juif-27-04-2014-1816567_24.php# (consulté le 03/07/2020)

¹¹ René de Ceccaty, *Pasolini*, Paris, Gallimard, « Folio biographies », 2005, p. 195-196.

Le titre des deux films, *Teorema* et *Porcile*, est énigmatique pour l'éventuel spectateur. *Il Dizionario italiano*, édité par Sabatini et Coletti définit ainsi le substantif *teorema* : « mat. Proposizione la cui tesi può essere dimostrata per via logica, partendo da un'ipotesi iniziale e utilizzando assiomi, postulati o teoremi precedentemente dimostrati¹² ». Et *Il Dizionario Garzanti della lingua italiana* dirigé par Giorgio Cusatelli donne la définition suivante : « (mat. e filos.) Ogni proposizione che si rende evidente, valida, con una dimostrazione deduttiva basata su altre proposizioni già precedentemente dimostrate o assunte come vere (assiomi e postulati)¹³ ». Ces deux définitions, à défaut de nous informer du contenu du film de Pasolini portant ce titre, nous indiquent que le théorème énonce « une vérité » et s'appuie sur des « propositions déjà précédemment démontrées ou supposées comme vraies ». Quant au titre *Porcile*, tout le monde connaît le sens propre de *porcile* : « ricovero, stalla per maiali [...], luogo sudicio e disordinato¹⁴ ». Mais le titre choisi ne suffit pas à orienter le spectateur vers le véritable sens du film et le spectateur ne peut qu'être étonné par un tel titre. Il ne s'attend pas, en effet, à voir une porcherie au sens concret du terme, et pourtant Pasolini va bien montrer une véritable porcherie à l'écran, et ce dès le générique. Pour comprendre ce titre, il conviendra d'examiner de qui parle Pasolini lorsqu'il emploie *maiali* car les porcs, outre les cochons d'élevage, ont dans le film deux référents que tout oppose : les nazis d'une part, considérés comme des porcs après 1945, et les Juifs d'autre part, qui étaient traités de *Saujuden*¹⁵, c'est-à-dire de « cochons de Juifs » par les nazis.

Les deux films ont un point commun dans leur structure. *Teorema* inaugurerait dans sa seconde partie l'alternance de séquences entre deux lieux différents, le village où évoluait le personnage d'Emilia d'une part, et les différents lieux où passaient les membres de la famille bourgeoise d'autre part. Dans *Porcile*, ce procédé est constant et il ne concerne pas seulement les lieux mais aussi l'époque car *Porcile* fait alterner des séquences de deux intrigues différentes dont l'une se passe en 1967 tandis que l'autre s'inscrit dans un décor médiéval situé par Pasolini « intorno all'anno mille¹⁶ ». L'intrigue contemporaine nous renvoie à un palais situé à Godesberg en Allemagne, tandis que

¹² Sabatini Coletti, *Dizionario della Lingua Italiana*, Florence, Sansoni, 2008, p. 2826.

¹³ Giorgio Cusatelli, *Dizionario Garzanti della lingua italiana*, Milan, 1985 [1965], p. 1811.

¹⁴ Sabatini Coletti, *op. cit.*, p. 2046.

¹⁵ *Sau* est un substantif féminin allemand qui désigne la truie. Lorsqu'il est employé métaphoriquement, il devient l'équivalent de *Schwein*, substantif neutre désignant le porc. Les deux termes sont employés l'un comme l'autre pour insulter quelqu'un, et ce depuis le Moyen Âge. *Saujuden* signifie littéralement « cochon de Juif ».

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Porcile*, dans *Per il cinema*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2001, tome 1, p. 1099.

l'intrigue médiévale se situe sur les pentes désertiques de l'Etna, donc en Sicile. Mais cette double intrigue n'est présente que dans le film ; l'intrigue médiévale est absente de la pièce de théâtre intitulée *Porcile*. Pour *Porcile*, nous disposons en fait de trois textes différents, le plus ancien étant celui de la pièce de théâtre. Les deux autres textes sont, d'une part le scénario écrit par Pasolini, et d'autre part le texte dit par les personnages dans le film, texte qui diffère du scénario. Nous sommes donc en présence de trois textes pour chacun des films, car *Teorema* est à la fois un scénario, un roman et un film, et ces trois états du texte sont même précédés d'un avant-texte : quelques pages d'un livre en vers libre à caractère autobiographique publié à titre posthume et intitulé *Poeta delle ceneri*.

Comment traiter de ces deux œuvres plurielles ? Du fait que dans les deux cas, le film est la dernière version de l'histoire, nous nous référerons principalement à l'analyse des deux films. Mais il nous paraît intéressant de prendre en compte les différences majeures entre ces films et les textes qui ont précédé leur version définitive à l'écran, car Pasolini a adopté, dès la fin des années 60, ce que Flaviano Pisanelli appelle « la technique des réécritures¹⁷ ». Le « cinéma de poésie » s'élabore pour Pasolini à travers différents états du texte et les œuvres écrites peuvent être considérées *a posteriori* comme des avant-textes, le texte définitif étant celui prononcé par les acteurs des deux films, donc celui qui n'est pas publié sous forme écrite. Pasolini pratique la réécriture de ses textes, si bien qu'il en existe plusieurs versions. Cette pratique serait liée, selon Flaviano Pisanelli, au fait que « les Italiens assistent d'un côté à la restauration de certaines valeurs critiquées et remises en question par les mouvements de la contestation sociale de 1968 et, de l'autre, à la diffusion d'une poétique très attentive à la forme qui était proposée par les poètes de la *neoavanguardia*¹⁸ ». Pasolini, en réécrivant sans cesse ses textes poétiques, s'oppose à ces poètes et montre que la parole du poète ne peut être que fluctuante, instable, dans un monde qui a perdu ses valeurs culturelles. « Dans ce contexte de stagnation ou de régression culturelle, sociale et politique, Pasolini, à travers une parole non-esthétisante et grâce à une prise de distance à l'égard d'une réalité dépourvue d'histoire et d'actualité, ne peut plus considérer le poète comme quelqu'un qui peut agir, faire ou créer à la manière

¹⁷ Flaviano Pisanelli, « *Trasumanar e organizzar*. La résistance de la parole face à l'illisibilité de l'histoire », *La Rivista* 4, *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, 2015, <https://etudesitaliennes.hypotheses.org/files/2016/05/18.-Pisanelli-.pdf> (consulté le 23/07/2021).

¹⁸ *Ibid.*

de Bertolt Brecht, qui s'imposait tel un pédagogue, mais plutôt comme quelqu'un qui décompose et qui efface tout en parlant, tout en écrivant », ajoute Flaviano Pisanelli¹⁹.

Reste à déterminer ce que cherche à atteindre Pasolini à travers cette élaboration complexe d'œuvres qui trouvent leur achèvement sous la forme cinématographique. Nous savons depuis « *Il cinema di poesia* » que Pasolini ne fait pas un film pour raconter une histoire. Un critique écrit à ce propos :

In altri due saggi del 1967, intitolati rispettivamente *Osservazioni sul piano-sequenza e Essere è naturale?*, Pasolini adotta il cinema come elemento privilegiato per porre le basi di una nuova filosofia di impostazione fenomenologica ma profondamente esistenzialista, adatta a cogliere l'essenza del presente, anticipando così le riflessioni di alcuni dei maggiori filosofi contemporanei, primo fra tutti Gilles Deleuze²⁰.

Teorema et *Porcile* peuvent être considérés comme deux films énonçant une philosophie et l'approche de Pasolini est souvent phénoménologique, dans la mesure où il laisse se manifester les phénomènes sans les commenter. Cette approche phénoménologique lui vient probablement de sa lecture d'Eliade qui recourait à une méthode phénoménologique pour aborder les faits religieux. *La Biblioteca di Pier Paolo Pasolini* nous apprend également qu'il possédait et avait lu le livre de Carlo Sini intitulé *La Fenomenologia*, publié en 1965²¹, ce qui prouve l'intérêt de Pasolini pour cette approche philosophique. C'est aussi par la lecture d'Eliade que Pasolini a pu accéder à la philosophie existentielle d'origine allemande alors qu'il ne connaissait pas l'allemand. À propos de la méthode d'Eliade, Camille Tarot écrit :

Eliade ajoute des emprunts à quelques grands courants du xx^e siècle : l'idée d'une phénoménologie qu'il adapte à sa façon aux faits religieux, une attention à la condition de l'homme qui fait écho aux philosophies de l'existence, à l'occasion au concept de structure, mais surtout à la psychanalyse jungienne, l'idée d'archétype qui permettrait d'enraciner les principaux symboles dans l'inconscient collectif universel et, enfin, une entrée très personnelle dans le débat qui domine toutes les sciences des religions au XX^e siècle, celui

¹⁹ *Ibid.*, p. 1-2.

²⁰ Giacomo Manzoli, « Pasolini e il cinema di poesia », dans WeSchool, EncycloMedia online, *Storia della civiltà europea*, ideata e diretta da Umberto Eco, <https://library.weschool.com/lezione/pasolini-e-il-cinema-di-poesia-19533.html> (consulté le 15/07/2020) : Dans deux autres essais de 1967, intitulés respectivement *Observations sur le plan-séquence* et *Être est-il naturel ?*, Pasolini adopte le cinéma comme élément privilégié pour poser les bases d'une nouvelle philosophie d'approche phénoménologique mais profondément existentialiste, adaptée à saisir l'essence du présent, anticipant ainsi les réflexions de l'un des plus importants philosophes contemporains, le premier d'entre eux, Gilles Deleuze. (Notre traduction)

²¹ Chiarocci, Graziella & Zabagli, Franco, *La Biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Florence, éd. Leo S. Olschki, 2017, p. 186. Les autrices de cette recension des livres de Pasolini notent au-dessous des références du livre de Carlo Sini publié chez Garzanti : « Tracce di lettura », ce qui tend à prouver l'intérêt de Pasolini pour la phénoménologie.

du sacré, qui depuis Otto [1917] a sa version allemande qui se veut une réfutation de Durkheim²².

Cette approche phénoménologique est visible dans *Teorema*. Mais les séquences de *Porcile* tournées sur les pentes de l'Etna relèvent également de cette orientation : le spectateur est placé devant un cinéma muet qui ne lui impose aucune interprétation. En revanche, les séquences tournées à Godesberg, qui rapprochent le cinéma de Pasolini de l'avant-garde française, notamment d'Éric Rohmer et de Jean-Luc Godard pour lesquels le dialogue est fondamental, peuvent être considérées comme relevant d'une philosophie existentielle car Pasolini nous interroge sur le sens de notre existence, suggérant que celle-ci aurait perdu son sens. Mais, s'il est vrai que Pasolini a inspiré Deleuze dans *L'Image-temps*, il paraît difficile de considérer Deleuze comme un phénoménologue ; c'est surtout un historien de la philosophie et un philosophe de l'art. Et, dans la mesure où Pasolini n'est pas particulièrement inspiré par Sartre, mieux vaudrait parler pour son cinéma d'un lien avec la philosophie existentielle plutôt qu'avec l'existentialisme, terme définissant uniquement la philosophie sartrienne.

Bon nombre de personnages de *Teorema* et de *Porcile* semblent en proie à une crise existentielle. Le mot « crise » a pour origine le substantif grec *κρῖσις* dérivé du verbe *κρίνειν* signifiant trier, au sens propre, et discerner, au sens figuré. Un sujet ou une société entre en crise lorsqu'il ou elle ne parvient plus à discerner clairement le sens de son existence. Au sens psychologique, la crise existentielle se définit ainsi :

La crise existentielle se manifeste par un sentiment intense de mal-être psychologique dû au fait que l'individu commence à questionner les raisons même de sa propre existence. La crise existentielle est une crise identitaire qui survient lorsque tout ce que nous pensions avoir sous contrôle ne l'est soudainement plus²³.

Mais la crise existentielle, au sens philosophique, signifie que le sujet ne parvient plus à trouver le sens de la vie. Sartre a illustré cet état dans *La Nausée*. Le sujet éprouve un malaise devant sa vie et le monde auxquels il ne trouve plus de sens.

²² Camille Turot, "Eliade, sacré et symboles contre terreur de l'histoire", *Le Symbolique et le sacré*, chap. 8, Paris, La Découverte, 2008, <https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/le-symbolique-et-le-sacre--9782707154286-page-317.htm>

²³ « Qu'est-ce qu'une crise existentielle ? », voir <https://www.psychologue.net/crise-existentielle> (consulté le 22/01/2021)

Dans *Teorema*, Pasolini fait entrer les personnages de la famille bourgeoise dans une crise lorsque l'hôte leur fait comprendre la vacuité de leur existence. Pasolini emploie lui-même le terme de « crise » lorsqu'il présente *Teorema* en 1968 dans une interview en français²⁴. Voici ce qu'il expose :

C'est un théorème mystérieux. J'ai choisi le titre de *Théorème* parce qu'il y a des énoncés, c'est-à-dire il y a une famille bourgeoise milanaise [...] et après il y a une hypothèse, c'est-à-dire, il y a une démonstration *per absurdum*. Cette hypothèse, c'est qu'un jeune homme, peut-être Dieu, ou peut-être le super (sic), c'est-à-dire l'authenticité, arrive dans cette famille et tous les personnages sont en crise. La démonstration n'est pas conclue, elle est ouverte. [...] C'est une parabole, c'est un film problématique, les autres films sont épiques, sont narratifs, ont une allure épique. *Théorème*, c'est problématique.

Et Pasolini, interrogé sur la réception de son film déclare qu'elle est identique en France et en Italie. Dans *Porcile*, c'est d'abord Julian qui est atteint par cette crise, laquelle se manifeste concrètement dans le film par une maladie le rendant muet et replié sur lui-même, seul et alité dans sa chambre. L'intrigue intitulée « I episodio²⁵ Orgia » dans le scénario, fait du personnage incarné par Clémenti un homme en proie aux conséquences d'une crise existentielle, qui s'est peut-être déclarée en amont du film puisque la seule phrase que prononce le personnage est : « Ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana e tremo di gioia ». Le meurtre du père, antérieur au film, est l'acte d'un sujet en crise qui se révolte contre l'autorité. Et l'errance du personnage sur les pentes de l'Etna révèle que la crise existentielle a rendu sa vie impossible dans la société. Pasolini place certains de ses personnages dans un état de crise ou postérieur à la crise afin de montrer que tout être humain doit se tourner vers le sacré pour trouver un sens à son existence. La perte du sacré dans la société industrialisée de l'Italie des années 60 provoque la perte du sens de l'existence, et les deux films de Pasolini nous invitent à voir, notamment à travers le désarroi des membres de la famille bourgeoise de *Teorema* ou celui de Julian dans *Porcile*, la difficulté de trouver un sens à une existence vidée de tout contact avec le monde naturel et le sacré. Les personnages de Klotz, de Guenther et de Kulen/Herdhitze²⁶ sont là pour

²⁴ « *Teorema* Pasolini », 1969, interview en français : <https://www.youtube.com/watch?v=5RK5L1KeQzA>

²⁵ *Episodio* est employé par Pasolini en référence à la tragédie grecque qui, dans l'épisode, désigne ce que nous appelons acte dans le théâtre moderne. Mais dans le scénario de *Porcile*, *episodio* ne désigne pas un acte mais chacune des deux intrigues qui sont présentées dans leur continuité, comme deux actes successifs, alors que le montage du film va introduire une alternance de séquences appartenant aux deux épisodes, et donc différer profondément du scénario.

²⁶ Le personnage de Hirt qui est censé avoir changé de nom après la guerre de 1939-45 s'appelle Kulen dans le scénario et Herdhitze dans le film. Dans la pièce de théâtre, il s'appelait Herdhitze.

montrer le désastre auquel a mené cette déshumanisation de la vie, créée par l'embourgeoisement de la société qui s'est égarée loin des vraies valeurs.

Il conviendra d'examiner d'abord le questionnement existentiel tel qu'il se manifeste dans les deux films, notamment à travers l'étude du rôle du visiteur dans *Teorema*, celle de la vie tourmentée de Julian dans *Porcile*, et les conséquences du tourment existentiel sur différents personnages dans les deux films. Nous nous intéresserons ensuite à la révolte qu'il suscite chez certains personnages, notamment la révolte sexuelle et artistique de Pietro dans *Teorema*, la révolte contre la loi chez l'*uomo*, qui se déclare auteur d'un parricide et s'adonne au cannibalisme dans *Porcile*, sans oublier la révolte d'Ida qui voudrait qu'un changement s'opère dans la société. Nous nous interrogerons enfin sur le comportement de ces personnages qui, dans *Porcile*, ne connaissent pas de crise existentielle. Qui sont-ils et pourquoi en sont-ils restés à des valeurs nazies et fascistes ? Pourquoi Pasolini s'intéresse-t-il au nazisme en 1968 ?

I. Le questionnement existentiel

La présence d'une crise existentielle, née de l'impossibilité pour Pasolini d'adhérer à la culture bourgeoise et de la difficulté d'imposer son art dans une démocratie qui censure les textes et les films, permet au cinéaste de maintenir un fil narratif dans son cinéma poétique. En effet, même si la narration est seconde par rapport à la dimension poétique que Pasolini a voulu mettre en valeur dans *Teorema* et *Porcile*, il est cependant possible d'isoler dans chacun des deux films un élément perturbateur par intrigue. Dans *Teorema*, l'élément perturbateur est l'arrivée, puis le départ, d'un personnage mystérieux et sans nom considéré comme *ospite*. Dans le film *Porcile*, qui comporte deux « épisodes » correspondant à deux intrigues, on peut voir que la zoophilie de Julian est l'élément perturbateur du II^e *episodio*, soit de la seconde intrigue, tandis que le cannibalisme du personnage incarné par Clémenti est celui de l'*episodio* I intitulé *Orgia* dans le scénario. Le terme *episodio* n'est pas employé dans le même sens dans la pièce et dans le scénario. Dans la pièce, il désigne une scène alors que dans le scénario, l'emploi d'*episodio* est conforme à l'étymologie grecque. En effet, το ε'πεισόδιον désigne, selon Aristote, la « partie du drame entre deux entrées du chœur, c.à.d. le dialogue²⁷ ». « Drame » utilisé par Bailly est impropre, car c'est de la tragédie grecque que parle Aristote. Et Pasolini se réfère également à la tragédie grecque puisque chacun des épisodes de *Porcile* ne pourra se résoudre que par une *catharsis*. Le chœur est absent et remplacé par deux plaques lues en voix off par Klotz au son du souffle du vent sur les hauteurs de l'Etna.

1. Dans *Teorema*

1.1 Le visiteur comme révélateur d'un malaise dans une famille bourgeoise

L'arrivée, mais davantage encore le départ, du visiteur fait émerger dans *Teorema* une angoisse existentielle qui plonge les personnages dans le désarroi. À son arrivée, leur vie est comme bouleversée et, à son départ, ils ne peuvent plus reprendre ce qui était leur vie quotidienne avant la venue du visiteur.

²⁷ Voir Bailly, *Dictionnaire grec français*, Paris, Hachette, 1950, p. 730, 1^e colonne ; et Aristote, *Poétique*, éd. bilingue traduite par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 45-46 (12 Les parties d'étendue de la tragédie) : « l'épisode est une partie complète de la tragédie qui se trouve entre des chants complets du chœur ».

Cette angoisse est d'abord perceptible chez Emilia, la bonne, interprétée par Laura Betti, qui est immédiatement fascinée à la vue du visiteur lisant paisiblement dans le jardin. Le cinéaste révèle par un gros plan sur l'entrejambe du visiteur ce qui fascine la bonne. Cette image montre en fait avec insistance, sans que ce soit encore dans sa nudité, l'objet du désir, cet élément perturbateur qui va entraîner chacun des personnages de la villa dans un malaise remettant en question son existence quotidienne. Nous voyons aussi que la cendre de la cigarette est tombée sur la cuisse droite de l'hôte et qu'il tient dans la main une édition bilingue des *Œuvres/Opere* de Rimbaud. Un tel plan assez long ne peut passer inaperçu et le spectateur est contraint de s'interroger sur le message délivré par le cinéaste. La position du jeune homme nous invite à percevoir un clin d'œil à l'invitation sexuelle, ce que confirme le titre du chapitre correspondant à cette séquence dans le livre : « Il sesso sacro dell'ospite dei padroni », et de façon sous-entendue en raison du poète choisi, un renvoi à l'homosexualité. La bonne est fascinée par « il sesso sacro » de l'hôte et entre en contact avec le corps du jeune homme sous prétexte d'ôter la cendre tombée sur sa cuisse. Le jeune homme ne dit pas un mot et la bonne retourne vite à son activité de jardinage. Mais elle s'interrompt de nouveau pour contempler avec insistance le jeune homme. Puis elle se précipite à l'intérieur de la maison, va à la cuisine, hésite un instant devant la cuisinière, et se dirige jusqu'à un placard où sont rangées ses affaires. Elle ôte ses boucles d'oreilles et embrasse deux images pieuses. Lorsqu'elle revient dans le jardin pour y reprendre son travail, elle ne peut détacher ses yeux du visiteur et la caméra fait alterner en gros plan le visage du jeune homme rêveur et celui de la bonne sur lequel coulent des larmes. Elle interrompt de nouveau son travail et se précipite vers la maison. La caméra la suit et nous la montre, le visage crispé, cherchant à se suicider en inhalant le gaz par le tuyau de la cuisinière. Le visiteur, doté de pouvoirs de compréhension qui échappent à l'ordinaire, se précipite à son secours et la transporte dans sa chambre. Revenant à la vie, la bonne se donne au visiteur qui accepte de répondre à son désir. Le spectateur comprend que le comportement de la bonne était dû à un conflit entre son désir charnel pour le visiteur et la conscience du péché que sa foi lui communiquait.

1.2 La perte des convictions morales et culturelles dans la famille bourgeoise

La scène qui s'est produite avec la bonne va se répéter avec chacun des membres de la famille bourgeoise qui ressent un trouble à la vue du visiteur. Son existence est soudain bouleversée par un désir inexplicable. Le théorème qui donne son titre au livre et

au film est à comprendre à partir d'une démonstration formulable dans la première partie du film par X Emilia (la bonne) + X Pietro (le fils) + X Lucia (la mère) + X Odetta (la fille) + X Paolo (le père) = ? Pasolini revendique le caractère énigmatique du théorème. Celui-ci n'est pas énoncé, le spectateur reste face à une énigme.

Il teorema, ogni teorema è appunto tale in quanto pretende di scardinare geometricamente la realtà senza la realtà. Ma se un dio vendicatore, un Messia appare inaspettato nella nostra società borghese, questa società, questa casa di convenzioni mistificate si autodistrugge, si disfa²⁸.

Le film *Teorema* est donc construit de façon géométrique et a pour fonction de déclencher une crise chez chacun des protagonistes, crise perceptible par l'image plus que par les dialogues jusqu'à l'annonce du départ du visiteur.

Le deuxième personnage à éprouver un trouble en présence du visiteur est Pietro que son prénom biblique rapproche de Saint-Pierre. En raison de la présence d'invités dans la maison, Pietro et le visiteur vont dormir dans la chambre d'enfant de Pietro. La première séquence les montre en train de se déshabiller. Le spectateur perçoit très vite la gêne de Pietro de devoir se dévêtir devant un homme qu'il connaît peu. Il s'excuse de la situation et les deux personnages échangent quelques mots élémentaires. C'est Pietro qui adresse la parole au visiteur : « Scusami, mi spiace ». Et il précise : « È una sistemazione un po' così. È stata una vera invasione. Questa è la camera dove dormivo da bambino » (1084)²⁹. Alors que le visiteur se dévêt entièrement et que le cinéaste laisse apparaître un instant son sexe à l'écran, Pietro, gêné, présenté dans un slip blanc mal ajusté qui le ridiculise, se couche sans le retirer et endosse ensuite une veste de pyjama. La musique d'Ennio Morricone prend le relais des paroles de Pietro. Dans deux plans successifs, la caméra va nous montrer en gros plan le visage apaisé du visiteur comme éclairé par la blancheur des draps, et Pietro dans l'ombre. Le plan suivant révèle une insomnie de Pietro qui s'assied sur son lit et regarde le visiteur dormir. Il se recouche et l'image leitmotiv du désert vient signifier au spectateur que le jeune Pietro est en proie au désir. Pietro ne parvient pas à se rendormir et un nouveau plan nous le montre se levant pour s'approcher

²⁸ Fabio Francione, "Pasolini e il cinema: al cuore della realtà", dans *Pasolini sconosciuto. Interviste, scritti, testimonianze*, op. cit., p. 47 : Le théorème, chaque théorème est précisément tel lorsqu'il prétend perturber géométriquement la réalité sans la réalité. Mais si un dieu vengeur, un Messie apparaît de manière inattendue dans notre société bourgeoise, cette société, cette maison de conventions mystifiées s'autodétruit, se défait. (notre traduction).

²⁹ Pour citer *Teorema*, nous nous appuyons sur le scénario du film publié dans *Per il cinema* et nous indiquerons la page entre parenthèses. Si le texte prononcé à l'écran, diffère, nous citerons les sous-titres italiens pour malentendants du DVD.

du lit du visiteur dont il découvre le torse en soulevant les draps. On devine que c'est l'aube à la lumière qui parvient par la fenêtre. Le visiteur est réveillé par le geste de Pietro et celui-ci lui dit « Scusami » en allant se recoucher en sanglots. Un dernier plan nous montre le visiteur assis sur le lit de Pietro et approchant une main de son visage, comme pour le consoler. Suit une totale ellipse puisque nous nous retrouvons immédiatement à l'extérieur en plein jour. Le spectateur peut deviner que le visiteur va se conduire comme avec la bonne. La relation homosexuelle n'est que suggérée par le geste consolateur du visiteur dont on devine qu'il se donne à l'autre. Plus tard dans le film, nous verrons, par les yeux du père entrouvrant la porte de la chambre, les deux jeunes gens ensemble dans un seul lit.

Après le fils, c'est la mère, Lucia, qui s'abandonne à son désir pour le visiteur. L'action se situe dans une dépendance de la maison. Nous voyons d'abord un plan d'ensemble qui révèle une partie du parc et un bâtiment différent de la villa, construit sur pilotis. Puis la caméra fixe en gros plan le livre de Rimbaud que lisait le visiteur. Le plan qui lui succède est celui de la mère vue de dos, un plan rapproché qui montre Lucia de la tête au corsage. Elle est vêtue d'un léger chemisier chic de couleurs rose et beige et son maquillage ainsi que ses cheveux laqués la situent d'emblée à l'intérieur de la classe bourgeoise. Dans le plan suivant, Lucia s'assoit sur un divan vert pâle et ramasse le livre qu'elle pose sur un tabouret. Nous la voyons enfin de face, le visage souriant. Puis la caméra donne un plan moyen de la pièce selon un autre angle et l'on reconnaît sur un autre divan les vêtements du visiteur déposés en désordre. À ce plan où n'apparaît aucun personnage succède celui où Lucia s'approche des vêtements, les observe ou plutôt les contemple. La caméra se déplace sur chacun des vêtements laissés par le visiteur, zoome même sur le slip du visiteur. Puis le cinéaste nous montre le visage de Lucia en gros plan. De toute évidence elle est attirée par les vêtements et on la voit toucher le pullover blanc du visiteur. Ses vêtements sont comme une seconde peau qui attire Lucia. Puis la caméra fait alterner un zoom sur le haut du pantalon du visiteur et un gros plan du visage toujours souriant de Lucia. Le désir de Lucia transparait à travers cette alternance des plans et devient explicite lorsque Lucia s'empare du haut du pantalon du visiteur. Ensuite, un plan moyen nous montre Lucia de dos, accroupie devant les vêtements du visiteur, comme si elle était recueillie devant eux. Le plan suivant la montre quittant la pièce à gauche de l'écran. Et nous nous retrouvons ensuite à l'extérieur de la pièce. Lucia descend les marches de la dépendance et se dirige vers un endroit d'où nous parviennent les

abolements d'un chien. La caméra filme ensuite le visiteur, torse nu, courant avec un chien en lui disant « qua, qua ». Lucia retourne alors sur ses pas et retrace la prairie en courant pour regagner la dépendance sans être vue. Sur le seuil de la pièce, elle commence à se dévêtir et la caméra la suit de haut en bas pour nous montrer qu'elle se déshabille complètement. Après une courte hésitation, l'idée lui vient de jeter ses vêtements depuis la terrasse sur l'herbe. La situation est dès lors on ne peut plus claire : Lucia qui désire le visiteur a pris la décision de se montrer nue devant lui lorsqu'il rentrera. Elle s'étend sur le parquet et la caméra montre dans trois gros plans successifs le visage de Lucia, ses vêtements sur l'herbe, et de nouveau la tête et un bras de Lucia, lascive, attendant la satisfaction de son désir.

Puis la caméra se tourne de nouveau vers l'extérieur, dans un plan d'ensemble, et le visiteur apparaît sortant du bois avec le chien et se rapprochant de la dépendance. Il est vêtu d'un short et porte des baskets. Sa décontraction contraste avec le comportement calculateur de Lucia qui a décidé à l'avance de ce qui se passerait entre elle et le visiteur. Celui-ci l'appelle et elle répond : « Sono qui ». Lorsqu'il se trouve devant Lucia nue, elle semble manifester un peu de honte et dit deux fois « Scusami ». La caméra zoome sur le short du visiteur puis le montre s'inclinant vers Lucia et se donnant à elle. Le visiteur est filmé de dos et l'on voit la main droite de Lucia lui caresser le dos. À la différence des deux relations sexuelles précédentes, la caméra montre explicitement l'étreinte du couple.

La rencontre du père et celle d'Odetta avec le visiteur vont être liées, vraisemblablement parce qu'Odetta idolâtre son père dont elle a placé une photo dans son album encore vide. Le visiteur va faire ressentir à Odetta que le moment est venu de tuer le père. Nous nous retrouvons dans la chambre parentale. Nous voyons Paolo s'éveiller en poussant des gémissements, tandis que Lucia est endormie dans leur grand lit. Le père allume sa lampe de chevet et se lève ; il a du mal à tenir debout et quitte la pièce. Il est alors ébloui par la lumière du jour et cache ses yeux : cet éblouissement renvoie à la conversion de Saint-Paul sur la route de Damas : « Comme il était en route et approchait de Damas, soudain une lumière venant du ciel l'enveloppa de sa clarté. Il fut précipité à terre ; il entendit une voix qui lui disait : “Saul, Saul, pourquoi me persécuter ?” Il demanda : “Qui es-tu, Seigneur ?” » (Actes 9, 1-9). Cette scène annonce le projet de film de Pasolini sur San Paolo.

Nous ignorons quand cette scène se passe mais le cinéaste insiste pour nous montrer que nous sommes en plein jour. Tandis que le père se trouve dans la salle de bains, une image sombre du désert vient s'immiscer dans la séquence pour rappeler l'épisode biblique de la conversion de Saint-Paul. Le désert est vu dans l'ombre à la différence des autres images du désert. Le cinéaste zoome ensuite sur la main et l'avant-bras de Paolo dont la main est appuyée sur le rebord de la fenêtre. La caméra nous montre successivement son visage et en image subjective ce qu'il voit au dehors : une étendue verte. Ensuite, la démarche hésitante, Paolo revient vers le centre de la pièce, se touche le front comme s'il était souffrant et se dirige vers l'entrée, puis sort dans le jardin en pyjama. La caméra filme ensuite brièvement le retour de Paolo vers la villa, en plan moyen. Puis elle filme Paolo de l'intérieur de sa maison bourgeoise. Il retourne à sa chambre et se recouche près de Lucia toujours endormie. Il la réveille en l'appelant et, comme rendu à la vie par sa sortie dans le jardin, il veut l'étreindre. Mais, mécontente d'être ainsi réveillée, elle demande : « Ma che ore sono ? » Paolo répond : « Non lo so. Che cosa t'importa ? » Il l'étreint mais elle se refuse. L'attitude de Lucia contraste avec celle qu'elle avait dans le pavillon d'été où elle serrait passionnément le corps du visiteur. Elle repousse son mari en lui disant : « Ma sono le sei, le sei » (1084), comme si cette heure matinale pouvait justifier qu'elle se refuse à son mari. L'étreinte de Paolo échoue et la caméra filme son visage en gros plan, comme pour en montrer la perplexité. Elle filme aussi en gros plan le visage de Lucia qui semble confuse, presque effrayée.

La caméra filme ensuite en gros plan la couverture d'un livre : *Racconti e novelle* di Lev Tolstòj. Nous entendons la musique de Mozart et la caméra montre en plan moyen le père allongé et sa fille à son chevet. Les gros plans sur le visage du père et les plans rapprochés sur le buste de la fille alternent. La jeune fille semble embarrassée, elle a un doigt posé sur sa bouche tandis que son père, toujours en pyjama dans son lit, a le comportement d'un malade qui ne trouve pas le repos. Suit un gros plan sur la double porte de style classique de la chambre, puis le visiteur fait son entrée.

Il apparaît en plan américain, vêtu d'un pantalon écru et d'un pullover beige. Il s'avance d'un pas décidé vers le lit du père et s'assied au pied du lit sur un siège bas. Le père allongé parle du livre de Tolstoï qu'il tient entre les mains : « Si tratta di un uomo malato come me » et en lit un passage : « Ma anche in questa sgradevole situazione Ivan Ili'c trovò conforto. Veniva sempre a fare le pulizie Gerasim. Gerasim era un giovane contadino pulito, fresco... » (1085). Paolo tend le livre à son hôte qui se lève et se rassoit pour l'examiner. Mais la caméra quitte les deux protagonistes pour faire un plan

rapproché sur Odetta. La jeune fille baisse les yeux et apparaît confuse, gênée, les joues rougissantes et la main devant sa bouche. Son regard va ensuite d'abord vers l'hôte puis se pose sur son père dont la caméra filme de nouveau le visage en gros plan. La musique de Mozart laisse entendre un chœur du *Requiem*. La caméra filme en plan rapproché l'hôte lisant le livre de Tolstoï puis fait apparaître l'image leitmotiv d'un désert mais filmé de nuit dans un ton bleuté. Lorsque la chambre réapparaît à l'écran, l'hôte a disparu, laissant la fille et son père seuls. Odetta prend la main de son père, tentant par ce geste de le reconforter.

Soudain la porte s'ouvre et l'hôte réapparaît. Il s'est changé, porte à présent une chemise blanche et un pantalon marron clair. Ce changement de vêtement peut signifier que du temps s'est écoulé entre les deux visites de l'hôte. Il s'avance d'un pas décidé vers Paolo et s'assoit près de lui. L'image montre comment il prend ses deux jambes pour poser ses pieds sur chacune de ses épaules. La caméra filme lentement à l'aide d'un travelling le dos de l'hôte et les pieds suspendus de Paolo tandis que l'hôte étreint les jambes du père. Celui-ci semble s'abandonner à ce geste. La caméra filme en gros plan le visage de l'hôte dont les yeux bleus immobiles rappellent les scènes précédentes durant lesquelles il a fixé les autres personnages. Bien qu'il soit difficile d'interpréter la scène, il semble qu'elle ait un sens mystique, le geste de l'hôte et les bras étendus en croix du père s'accordant avec le chœur liturgique de Mozart.

Dans la séquence suivante, un plan d'ensemble montre les trois personnages à l'extérieur de la maison, tous trois dans un transat, le père à droite toujours sous une couverture, le visiteur à gauche vêtu d'un pull blanc et lisant, et Odetta en robe d'été bleue filmée de dos. Puis la caméra zoome sur chacun des personnages en commençant par Odetta qui est filmée en plan moyen lisant et regardant son père face à elle, On entend un fond sonore comme si un transistor était allumé et, sous les paroles, la musique d'Ennio Morricone. La caméra montre ensuite le père qui ne fait rien, puis l'hôte qui lit. La caméra filme alors le père en plan rapproché et celui-ci interroge l'hôte : « Che cosa stai leggendo ? L'hôte lui lit alors à voix haute un extrait de son livre : « Egli apparteneva alla propria vita, e il turno di bontà avrebbe messo più tempo a riprodursi che una stella. L'adorabile che senza che io avessi mai sperato era venuto, non è ritornato e non ritornerà mai più » (1085). Le scénario reproduit le texte sans donner la référence mais le spectateur, qui a déjà vu l'hôte lire Rimbaud, a pu reconnaître la couverture du livre dans le plan moyen nous montrant l'hôte en train de lire. Le scénario ne donne pas la référence et il est possible que Pasolini traduise lui-même le poème de Rimbaud qui n'est pas l'un des

plus connus. Il s'agit, en effet, de la seconde prose d'une ébauche de Rimbaud datée de 1871-1872, dont voici le texte original : « J'ai compris qu'elle était à sa vie de tous les jours ; et que le tour de bonté serait plus long à se reproduire qu'une étoile. Elle n'est pas revenue et ne reviendra jamais, l'Adorable qui s'était rendue chez moi [...]»³⁰ ». Si le choix de Rimbaud est tout à fait compréhensible dans l'œuvre de Pasolini, en revanche le spectateur peut s'interroger sur l'intérêt de cet extrait dans le contexte où il est lu dans le film. Le titre du poème, « Les Déserts de l'amour » peut faire écho à la citation biblique du début du film mais aussi à l'image leitmotiv du désert qui parcourt le film. Le poème parle d'une femme dont on ignore si elle a été vue dans la réalité ou bien en rêve, qui s'est donnée au poète puis a disparu, le laissant en pleurs. Mais quel sens peut avoir cet extrait pour Paolo qui l'entend pour la première fois hors contexte ? Pendant la lecture, la caméra s'attarde sur le visage détendu du père puis passe sur celui d'Odetta pour en revenir à celui de l'hôte. Odetta le dévisage puis s'enfuit. Son départ rappelle celui de la bonne dans la séquence où elle se trouvait seule avec l'hôte dans le jardin. Tandis que nous entendons en fond sonore la porte de la maison claquer, la caméra nous ramène sur le père vu en plan américain, étendu la tête posée sur le dossier incliné du transat. Puis la caméra revient, dans un plan américain, sur l'hôte absorbé dans la lecture du livre de Rimbaud. Toujours sur un fond musical d'Ennio Morricone, la caméra suit l'avancée d'Odetta qui revient vers son père et l'hôte en courant, un appareil photo en bandoulière qu'elle tient à la main. Durant le travelling, on passe d'un plan d'ensemble de la jeune fille sur le perron de la villa à un plan rapproché lorsqu'elle fixe la scène par le viseur de son appareil photo. Le cinéaste nous montre alors ce qu'elle voit : un plan moyen de son père et de l'hôte dans le jardin. Nous sommes alors en point de vue subjectif. La caméra montre ce que voit Odetta grâce à son appareil photo. Puis Pasolini fait entrer Odetta dans le champ et montre alors la jeune fille réalisant plusieurs clichés de la scène. Nous la voyons le plus souvent de dos tandis que les deux hommes sont vus de profil. L'hôte lève un bras, comme pour jouer avec elle. Elle sourit, pose l'appareil photo sur la tablette située entre les deux hommes et prend l'hôte par la main, l'entraînant en courant vers la villa.

³⁰ Rimbaud, « Les Déserts de l'amour », dans *Œuvres complètes*, édition de Pierre Brunel, Paris, Librairie générale française, « La Pochothèque », 1999, p. 302.

Une nouvelle séquence commence : Odetta fait entrer l'hôte dans sa chambre. Tandis qu'elle se dirige vers un coffre situé au fond de la pièce, l'hôte s'assoit les jambes écartées. Elle revient s'asseoir sur la moquette entre les jambes de l'hôte et lui montre un album photos. Son regard se pose avec insistance sur le visage de l'hôte. Puis la caméra nous montre l'hôte de dos dans son pull blanc. C'est le moment de rupture de la séquence. Lorsque la caméra nous montre de nouveau les personnages depuis l'avant, le visiteur commence à enlacer Odetta. Puis il l'embrasse et nous ne voyons qu'un œil d'Odetta qui semble dans le vague. Ensuite, le cinéaste montre en gros plan les deux mains d'Odetta qui déboutonnent le haut de sa robe. Puis nous voyons l'œil droit du visiteur car la caméra fixe les deux personnages depuis le dos d'Odetta. La séquence s'achève par un gros plan sur la poitrine un peu dénudée de la jeune fille. Le cinéaste fait une ellipse mais le spectateur comprend que les deux personnages ont un rapport sexuel. Nous pouvons donc considérer que la scène de relation sexuelle entre le visiteur et Odetta est mise en abyme au sein de la scène de séduction du père. Le visiteur a remplacé le père dans les sentiments d'Odetta.

La séquence suivante s'accompagne d'un changement de lieu. Nous voyons une voiture qui roule sur une route, de la droite de l'écran vers la gauche. Une petite Fiat la double car en fait la Mercedes du père va s'immobiliser pour une interversion des places de conducteur et de passager. Lors de l'arrêt, c'est le visiteur qui prend la place du père au volant. Nous voyons la scène dans un plan d'ensemble qui fait apparaître la campagne et entendons la voix du visiteur : « Adesso te lo faccio vedere io come si porta la macchina... » Et Paolo lui répond : « Eh lo credo, non ho più vent'anni » (1085). Un premier plan rapproché nous montre le visiteur au volant, puis un second plan rapproché le père tandis qu'il parle longuement à son hôte :

- Tu non sei Gerasim, è difficile affrontarti. Sono due le ragioni per cui io mi sento costretto a parlarti: prima di tutto si tratta del mio senso morale... e poi c'è dentro di me qualcosa di confuso, che forse, appunto, soltanto parlando è possibile chiarire. (1085)

Paolo désigne-t-il ainsi l'ermite Gerasime du Jourdain ? La référence renverrait au fait que l'hôte n'est pas un ermite et que Paolo peut donc lui parler. Il est probable qu'il soit simplement question du Gerasim d'*Ivan Illitch*. Mais pourquoi est-il plus difficile de l'affronter que Gerasim ? Le scénario de Pasolini est énigmatique. Paolo se sent obligé de parler à son hôte. L'allusion à son sens moral peut faire penser au fait que Paolo a compris que la présence de l'hôte pouvait mettre en question son sens moral et son statut

de père. Il est difficile de dire si Paolo a compris que son hôte a séduit les membres de sa famille.

L'hôte arrête la voiture devant un bar, en sort et provoque Paolo dans une sorte de combat de boxe où l'on échange quelques coups mais qui s'achève par un geste amical du père qui pose la main sur les cheveux de son hôte, dans ce qui, compte tenu des scènes sexuelles avec les autres personnages, pourrait être interprété comme une esquisse de caresse. Les deux hommes se sourient et la fatigue du père semble avoir totalement disparu. Dans le plan suivant, nous voyons, depuis la campagne, la voiture s'avancer vers la droite de l'écran. Elle est toujours conduite par le visiteur et s'immobilise près d'une rivière. Une fois que le père et son hôte sont sortis de la voiture, leur attitude change. L'hôte s'éloigne de la caméra en allant vers la droite de l'écran sur un sentier à peine tracé qui longe la rivière. Le père le suit sans courir. L'image montre l'hôte continuant de courir jusqu'à ce qu'il s'immobilise. La caméra filme alors son corps en mettant en évidence le bas de son corps dont la tête est coupée. Nous suivons un moment la marche du père, puis le cinéaste filme le visage de l'hôte en gros plan. Le manque de lumière le fait apparaître fatigué après l'effort de la course, le visage creusé par l'ombre du soir. Il s'allonge sur le dos, les bras croisés sous la tête, comme le font souvent les athlètes après l'effort. La caméra filme alors la fin de la marche du père, puis nous montre en plan rapproché le buste de l'hôte qui semble serein, les yeux perdus dans le ciel. Le père ralentit, semble ne savoir que faire. L'image leitmotiv du désert de dunes apparaît alors et le spectateur peut comprendre que nous sommes dans cet ailleurs qui entraîne les personnages hors de leur vie ordinaire. L'image s'éclaircit pour faire apparaître un ciel bleu qui n'est pas celui de la fiction. Des paroles sont prononcées en voix off pendant que défilent des images du désert :

Mi hai sedotto, Dio, e io mi sono lasciato sedurre. Mi hai violentato e hai prevalso. Sono divenuto oggetto di scherno ogni giorno, ognuno si fa beffe di me. Sì, io sentivo la calunnia di molti, terrore all'intorno: « denunciato, e lo denunceremo ». Tutti i miei amici spiavano la mia caduta: « forse si lascerà sedurre, così noi prevarremo su di lui e ci prenderemo la nostra vendetta su di lui » (1085).

Nous pouvons reconnaître là un extrait de texte biblique du chapitre 20 du *Livre de Jérémie*³¹. Ces paroles semblent l'aveu de la soumission de Paolo à l'appel du désert mais

³¹ *Bible de Jérusalem*, Jérémie, I, 20, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p.1417-1418 (nous citons le passage intégralement mais mettons entre crochets les vers supprimés par Pasolini) :

Tu m'as séduit, Yahvé, et je me suis laissé séduire ; / tu m'as maîtrisé, tu as été le plus fort. / Je suis prétexte continuel à la moquerie, / la fable de tout le monde. / [Chaque fois que j'ai à parler, je dois crier / et proclamer : « Violence et dévastation ! » / La parole de Yahvé a été pour moi / source d'opprobre et de moquerie tout le jour. / Je me disais : « Je ne penserai plus à lui, / je ne parlerai plus en son Nom / mais

le caractère angélique du personnage de l'hôte peut aussi laisser penser qu'il incarne Dieu. Le texte biblique est ainsi détourné de son sens premier et peut aussi suggérer la relation charnelle entre le visiteur et Paolo. Cette séquence du film est la plus longue succession d'images du désert et, en cela, préfigure la fin du film.

1.3 Les aveux de désarroi des membres de la famille

L'annonce du départ de l'hôte suscite, chez les habitants de la villa, un désarroi dont chacun vient lui faire part. La présence de l'hôte a créé une prise de conscience de la nécessité pour chacun d'avoir une existence pourvue d'un sens. Nous assistons à une succession de séquences durant lesquelles chaque personnage se retrouve seul avec l'hôte et lui fait un aveu. Dans toutes ces séquences, l'hôte écoute en silence, il ne répond pas, si bien que nous sommes face à une série de monologues qui font de cette partie du film la plus parlante sur le plan du langage verbal. Pasolini situe le sacré du côté du silence et seul l'hôte est capable de vivre dans ce silence, les autres personnages ayant été corrompus par la parole bourgeoise.

- L'adieu de Pietro

Pietro qui est désolé du départ de l'hôte lui déclare :

Io non riesco più a riconoscere me stesso, perché quello che mi faceva uguale agli altri è distrutto. Ero come tutti gli altri, con molti difetti forse, miei e del mio mondo. Tu mi hai reso diverso, togliendomi al naturale ordine delle cose, e mentre tu eri vicino non l'ho realizzato... lo capisco adesso che tu stai partendo. E sapere di perderti è diventato la coscienza della mia diversità. Che cosa sarà di me d'ora in poi? Il futuro sarà come vivere con un me stesso che non ha niente a che fare con me. Devo forse arrivare al fondo di questa diversità che tu mi hai rivelato e che è la mia intima e angosciata natura? Ma anche se non lo voglio, tutto questo non mi metterà contro tutto e contro tutti? (1086)

L'adieu de Pietro comporte deux éléments distincts. Pietro fait d'abord état du changement qu'a apporté l'hôte dans sa vie - « Tu mi hai reso diverso » - et de l'impossibilité pour lui de se sentir de nouveau comme les autres. Il a conscience de sa diversité. Et cette diversité est aussi le sens du sacré puisqu'elle lui a été révélée par l'hôte qui est lié au divin ? Puis, Pietro s'interroge sur ce qu'il va devenir dans ce monde bourgeois dont il s'est détaché. Se sentant différent des autres par la découverte de sa

c'était en mon cœur comme un feu dévorant, / enfermé dans mes os. / Je m'épuisais à le contenir, / mais je n'ai pas pu.] / J'entendais les calomnies de beaucoup : / « Terreurs de tous côtés ! / Dénoncez ! Dénonçons-le ! » / Tous ceux qui étaient en paix avec moi / guettaient ma chute : / « Peut-être se laissera-t-il séduire ? / Nous serons plus forts que lui / Et tirerons vengeance de lui ».

« nature intime », il fait l'expérience de l'angoisse. Mais que veut dire Pietro lorsqu'il parle de « nature intime » ? Il est probable que l'expression soit un euphémisme pour désigner la découverte de son homosexualité, car Pietro n'a pas dormi qu'une seule fois avec l'hôte, nous l'avons vu deux fois partageant son lit avec lui. « La coscienza della mia diversità » renvoie encore plus explicitement à la découverte par Pietro de sa différence par rapport aux autres. Pasolini place le spectateur devant la difficulté que peut éprouver un adolescent lorsqu'il découvre son homosexualité dans un monde bourgeois où elle doit rester cachée.

- L'adieu de Lucia

De même Lucia a reçu une révélation par sa relation avec le visiteur : elle a compris que sa vie était un néant. Elle a pris conscience d'elle-même grâce au sacré incarné par le visiteur et est profondément insatisfaite de sa vie :

Mi accorgo ora che io non ho mai avuto alcun interesse reale, per nulla. Non parlo di qualche grande interesse, ma nemmeno dei piccoli interessi naturali come quello di mio marito per la sua industria, o di mio figlio per gli studi, o di Odetta per il suo culto familiare. Io nulla. E non so capire come ho potuto vivere in tanto vuoto; eppure ci sono vissuta. (1086)

Le personnage de Lucia apparaît, en effet, comme vide dans le film. Elle ne fait rien de particulier, semble s'ennuyer des journées entières pendant que son mari est à l'usine. L'analyse qu'elle fait d'elle-même est juste, et nous pouvons donc dire que le personnage du visiteur a été pour elle un révélateur qui lui a permis de prendre conscience de la vanité de son existence.

Pasolini profite de son personnage pour faire la critique des valeurs bourgeoises : « In realtà quel vuoto era riempito da falsi e meschini valori, da un orrendo cumulo di idee sbagliate. Ora me ne accorgo. Tu hai riempito la mia vita di un totale, reale interesse » (1086). Pour Pasolini, les valeurs bourgeoises sont de fausses valeurs qui privent les bourgeois de toute authenticité. Ils vivent dans un néant qu'ils remplissent d'illusions. Ils se croient importants alors qu'ils n'ont pas de vraie culture. Lucia incarne la bourgeoisie dans ce qu'elle a de plus vain. Et le départ de l'hôte lui révèle qu'elle a découvert l'altérité par l'amour qu'elle a éprouvé pour lui et que son départ va la replonger dans le néant de son existence.

- L'adieu d'Odetta

Nous nous retrouvons sans transition dans la chambre d'Odetta qui, elle aussi, fait ses adieux au visiteur par un monologue :

Tu conoscendomi mi hai fatto diventare una ragazza normale, mi hai fatto trovare la soluzione giusta della mia vita. Prima io non conoscevo gli uomini, ma avevo paura di loro, ecco. Amavo soltanto mio padre. [...] Attraverso il bene che tu mi hai fatto, ho preso coscienza del mio male. [...] Credo che io non potrò più vivere... (1086-1087)

L'aveu d'Odetta correspond à la prise de conscience de sa souffrance psychique antérieure à la venue du visiteur. Ce mal dont elle parle sera visible dans la seconde partie du film. Si l'on prend les faits tels qu'ils sont advenus, le mal dont parle Odetta est une sorte de culte du père qu'elle idolâtrait au point de ne pas s'intéresser aux garçons de son âge. En fait, le visiteur va lui permettre de détruire son amour du père, rendant possible un parricide qu'elle n'aurait pu commettre seule.

Pasolini justifie l'initiative du visiteur comme une action qui aurait pu délivrer Odetta d'une sorte d'hystérie, d'une peur malade des garçons. La scène d'aveu se passe dans la gravité, la caméra filmant d'abord le visage d'Odetta en gros plan avant de s'arrêter sur celui très sérieux du visiteur qui l'écoute attentivement, puis de revenir à Odetta. La musique de Mozart rend l'instant grave. La scène se termine dans les larmes, Odetta cachant son visage en pleurs dans ses mains tandis que le visiteur tente de la reconforter en lui caressant les cheveux.

- L'adieu de Paolo

Nous quittons subitement la villa bourgeoise et nous nous retrouvons en pleine nature au bord de la même rivière que précédemment. Pasolini filme longuement, par un lent travelling qui balaie l'écran de gauche à droite, le paysage, une bande de terre au bord de la rivière, avant de laisser entendre la voix de Paolo qui commence en voix off : « Tu sei certamente venuto qui per distruggere. In me la distruzione che hai causato non poteva essere più totale ». Lorsque cette phrase se termine, nous apercevons de dos Paolo et le visiteur marchant dans le sentier longeant la rivière. Nous avons un plan panoramique, puis la caméra nous montre le visage du visiteur en plan rapproché. Celui-ci regarde dans le vague tandis que Paolo poursuit son aveu : « Ora io non riesco a vedere assolutamente niente che possa reintegrarmi nella mia identità » (1087). C'est lorsque Paolo prononce cette phrase que le visage du visiteur se tourne vers lui. Nous voyons alors successivement les deux hommes en plan rapproché, puis seulement Paolo qui parle toujours sur le même ton et fait part de son désarroi : « Che cosa mi proponi ? Uno

scandalo simile a una morte civile, una perdita completa di me stesso? » (1087) La caméra s'éloigne et filme de nouveau les deux hommes en plan panoramique, vus de dos, marchant au bord du fleuve. Paolo termine sa confession et à la fin de son aveu, son ami le visiteur, qui marche à sa droite, pose sa main gauche sur son épaule droite, en signe de réconfort tandis que Paolo dit : « Ma come può far questo un uomo abituato all'idea dell'ordine, del domani, e soprattutto del possesso ? » (1087) Paolo, marqué par les valeurs bourgeoises, perçoit le sacré comme un désordre, comme un chaos, ce qui l'effraie.

- l'adieu d'Emilia

Sans transition, nous nous retrouvons dans la chambre que partageaient Pietro et le visiteur et nous voyons Emilia emporter la grande valise du visiteur. Le fond musical est, comme précédemment, la musique de Mozart. Après avoir quitté la chambre, Emilia referme la porte et se dirige vers le fond du couloir tandis que le visiteur arrive à pas pressés et lui dit : « Lascia, la porto io ». Emilia rétorque aussitôt : « No, la porto io ». Finalement, le visiteur lui propose de la porter ensemble et les deux personnages tiennent la valise jusqu'au fond du couloir puis s'immobilisent. Emilia pose la valise et embrasse la main droite du visiteur qui était au contact de sa main lorsqu'ils portaient ensemble la valise. La caméra les a suivis s'éloignant au fond du couloir jusqu'à ce que l'on soit en plan moyen. La caméra filme ensuite en gros plan le visage d'Emilia et la main droite du visiteur caressant sa joue gauche pour la réconforter alors qu'elle est débordée par son émotion. Ils ouvrent alors la porte et la caméra les filme, en plan d'ensemble, sur le perron. Le visiteur marche devant, suivi par Emilia qui porte sa valise. Il est significatif que Pasolini ait choisi Emilia pour recevoir la dernière marque de bonté du visiteur : elle est restée fidèle à ses origines paysannes, ce qui la rend perméable au sacré.

2. La vie tourmentée de Julian dans *Porcile*

Dans *Porcile*, la question existentielle est posée dès le début du film par le caractère tourmenté du personnage de Julian qui ne peut accepter l'existence toute tracée d'une vie bourgeoise dans l'entreprise de son père ni le mariage qui fait partie des rites d'entrée dans la fondation d'une famille bourgeoise.

2.1 Julian ou le refus d'une vie bourgeoise

Nous n'entrons dans l'intrigue principale que dans le deuxième épisode du film. Le premier épisode, qui relate l'errance d'un jeune homme affamé, est subitement interrompu pour montrer Julian, interprété par Jean-Pierre Léaud, sifflant, seul dans une pièce assez vide. Une image de l'intrigue secondaire coupe la séquence, puis Ida, interprétée par Anne Wiazemsky, fait son entrée en s'avançant vers Julian, et la caméra s'immobilise sur le visage d'Ida vu en gros plan. C'est à Ida que revient le rôle d'énoncer ce que doit être la vie de Julian. Le visage toujours filmé en gros plan, Ida ouvre la première séquence de l'intrigue principale en disant : « Siamo due ricchi borghesi e te Julian il destino che ci ha fatto incontrare non è di fronte, c'è sorriso dentro di noi con grande naturalezza e infatti siamo qui ad analizzarsi perché è il nostro privilegio...³² ». C'est Julian qui, également filmé en gros plan, termine la phrase : « non faccio commenti parlare di me mi fa male ». Ida l'interrompt et lui demande : « Che specie di male ? » et lui poursuit en se pinçant le nez, ce qui lui donne une voix étouffée proche du grommèlement d'un porc : « un male che non si può immaginare ». Ida réplique : « Sì questo è il primo giorno di primavera, il giorno del tuo compleanno, e il giorno della nostra spiegazione ». La caméra s'éloigne et filme les deux personnages parlant sans se regarder, Julian se dirigeant vers la droite de l'écran en disant : « Ah, che cose noiose ! Ho voglia di costruire un aquilone e di andarmene nei prati di Godesberg ». Et Ida éclate de rire à cette réponse dépourvue de maturité de la part de Julian. Ces premières répliques d'Ida et de Julian dans le film correspondent au texte de la pièce de théâtre *Porcile* mais les premières répliques de la pièce sont supprimées, si bien que nous apprenons que c'est l'anniversaire de Julian sans connaître son âge. Mais ces répliques ne correspondent pas à celles rédigées par Pasolini pour le scénario du film.

Le deuxième épisode du scénario commence, en effet, par des didascalies qui permettent de savoir où se passe l'action et quel est l'âge des personnages. Le film a supprimé une phrase importante de Julian qui précédait le dialogue auquel nous assistons. En effet, dans le scénario, Pasolini fait dire à Julian : « E io son qua come sempre E NON SO CHI SONO ». Cette phrase supprimée était pourtant importante et l'emploi des majuscules soulignait le problème à la fois existentiel et psychologique auquel est confronté Julian. Ses propos étaient philosophiques et renvoyaient à des questions posées

³² Nous citons les sous-titres italiens destinés aux malentendants car ce qui est dit à l'écran ne correspond pas exactement au texte du scénario publié dans *Per il cinema*.

par Heidegger dans *Tempo e essere* qui a été traduit en italien dès 1953 par Pietro Chiodi³³. Insister sur la question de l'être comme le fait Pasolini dans le scénario de *Porcile*, après *Sein und Zeit* de Heidegger et *L'Être et le néant* de Sartre, n'est pas innocent. Pasolini insiste sur le fait que Julian se pose la question de son être et de son « essere qua », et sur le fait qu'il est désemparé de ne pas pouvoir répondre à la question « Chi sono ? ». L'impossibilité de pouvoir répondre à cette question révèle aussi, sur un plan psychologique, que Julian n'est pas encore parvenu à cerner sa personnalité. Cette recherche de soi est caractéristique de l'adolescence, et Julian qui prétend jouer avec un cerf-volant est présenté de façon puérile, façon pour Pasolini d'alerter le spectateur au moyen de la dérision. Si cette impossibilité de se connaître perdure au-delà de l'adolescence, elle entraîne des troubles de la personnalité. Selon Marialba Albisinni, ce trouble a été étudié par le psychanalyste allemand Otto Kernberg : « Otto Kernberg, noto psicoanalista ci parla di “dispersione o diffusione dell'identità” per cui l'esperienza di sé e degli altri è molto instabile, si cambia continuamente la percezione della propria persona prima svalutandosi molto poi sopravvalutandosi fino ad idealizzarsi³⁴ ». Le décalage que nous pouvons observer entre Ida et Julian est essentiellement dû à ce trouble de la connaissance de soi qu'éprouve Julian. Le fait de ne pas avoir énoncé dans le film cette phrase si importante dans le scénario rend Julian mystérieux pour le spectateur qui ne peut comprendre l'origine de l'étrangeté des propos de Julian. Ida énonce clairement le trouble de la personnalité qu'elle observe chez Julian, en lui disant : « Tu non sai chi sei, non ti vuoi conoscere ». Et Julian répond : « No, non lo vorrei perché sto bene come sto adesso è la prerogativa dello stesso ». Plus loin, Ida s'interroge sur le blocage psychologique qui empêche Julian d'adopter un comportement cohérent : « Che cosa ti è successo che ti ha lasciato per sempre qui bloccato e stupito ? ». Sa question renvoie à la définition de la personnalité psychotique telle que l'évoque Marialba Albisinni en s'appuyant sur Kernberg. Julian répond alors lentement et sérieusement : « in questa sconfinata villa italianizzante, certamente un nulla... Una foglia sperduta, una porta cigolante... un lontano grugnito ». Il ajoute : « Perché se tu mi vedessi un solo istante come sono in realtà, scapperesti terrorizzata a chiamare un dottore, se non addirittura un

³³ Pietro Chiodi fut le premier traducteur italien de *Sein und Zeit* de Heidegger. Sa traduction fut publiée en 1953 et Pasolini pouvait donc y avoir accès.

³⁴ Marialba Albisinni, « Non so chi sono, non so chi sei! La confusione dell'identità nelle « organizzazioni di personalità borderline », 08/04/2020, <https://psicoterapiaeconsulenza.com/2020/04/08/non-so-chi-sono-non-so-chi-sei-la-confusione-dellidentita-nelle-organizzazioni-di-personalita-borderline/> (consulté le 03/04/2021)

autoambulanza ora ». Julian parle honnêtement mais son discours reste incompréhensible à la fois pour Ida et pour le spectateur qui ignorent à quoi pense Julian lorsqu'il parle d'un « lontano grugnito » et évoque une réalité psychopathologique. Il pense à la zoophilie sexuelle à laquelle il s'adonne mais sait qu'elle est inavouable et tait son secret, tant il perçoit que son comportement dépasse ce qui est admis dans la société. Julian fait la description d'un état psychotique mais son message est incompréhensible car extrait de son contexte, celui de la porcherie. La séquence s'arrête sur cette sombre évocation de la folie. Ces propos correspondent souvent mot pour mot à ceux de la pièce de théâtre mais, alors que dans celle-ci et dans le scénario, Julian se tait subitement à l'arrivée de ses parents, dans le film l'échange entre Ida et Julian, qui se poursuit brièvement devant les parents de Julian et pose clairement la question du projet de mariage entre Ida et Julian, est interrompu par un retour sur les pentes de l'Etna, et ce n'est qu'après ce détour par l'autre intrigue que la conversation entre les jeunes gens reprend. En fait, à la fois la pièce de théâtre et le scénario sont plus explicites que le dialogue du film. Pasolini préfère l'image à la parole, mais le film succédant à la pièce, il en a repris une bonne part, sans pour autant faire passer la parole avant l'image. Dans *Porcile*, nous voyons les phénomènes se produire sans commentaire. L'épisode de la conversation entre Ida et Julian est présenté dans trois séquences distinctes. Dans la première, nous sommes le jour de l'anniversaire de Julian, dans la seconde, nous sommes en août et la scène est burlesque car Ida apparaît vêtue d'un manteau de fourrure en plein mois d'août, tandis que Julian est assis dans une chaise à porteurs posée à l'intérieur de la villa, dans la même pièce vide que celle où nous avons découvert les deux jeunes gens. Julian déclare : « La mia principale qualità è quella di restare inalienabile ». Et Ida rétorque vivement : « E allora perché non vieni con noi a Berlino a partecipare alla prima e forse unica marcia tedesca per la pace ? » Mais si elle avait prêté attention à ce que vient de lui dire Julian, elle n'aurait pas posé cette question. « Restare inalienabile » signifie en effet que Julian ne peut changer et rappelle sa phrase du début : « sto bene come sto adesso ». Julian n'est pas susceptible d'évoluer et la réponse d'Ida montre qu'elle n'a pas compris ce que cherche à lui faire comprendre Julian. Il lui répond : « Perché oggi, un giorno d'agosto del '67, non ho opinioni. Ho tentato di averne e ho fatto, di conseguenza, il mio dovere. Così mi sono accorto che anche come rivoluzionario ero conformista ». Julian tient un discours étrange car un révolutionnaire ne peut être conformiste. Faut-il voir dans l'emploi de *conformista* un clin d'œil au livre de Moravia, *Il Conformista*, paru en 1951 ? C'est possible car d'une part Moravia était un ami très proche de Pasolini et d'autre part,

Marcello, le héros du roman, n'était pas conformiste mais faisait tout pour essayer de l'être. Julian, quant à lui, semble avoir cherché à s'adapter à la société allemande de son temps mais force est de constater qu'en raison de sa personnalité, il ne peut s'y intégrer. Mais à travers cette transposition de la crise de la jeunesse italienne en Allemagne, Pasolini cherche à nous alerter sur la souffrance de la jeunesse italienne dans la démocratie chrétienne :

Enfermée dans son isolement, elle ne sait qu'exprimer – physiquement et moralement – son anxiété devant les modèles de consommation imposés par une société qui a complètement oublié la tradition et l'identité de classe. La véritable violence exercée par ce type de *non-pouvoir* reste, malgré tout, celle qui a su refuser à jamais aux jeunes la possibilité de vivre leur jeunesse, introduisant l'anxiété de mort dans l'espoir de vivre,

écrit Flaviano Pisanelli³⁵.

Ida veut absolument savoir ce que fera Julian au moment de la manifestation, mais c'est son secret, et même devant les larmes d'Ida, il se tait. Pour le spectateur, il est clair qu'Ida tente de se rapprocher de Julian tandis que lui repousse ses avances. Il est comme emmuré dans sa chaise à porteurs, et même lorsqu'Ida prend un siège pour s'asseoir à côté de Julian, un mur les sépare. Il ne peut lui dire la douleur de vivre qui l'étreint.

Dans la troisième séquence, nous sommes cinq mois plus tard et Julian interroge Ida sur la pancarte qu'elle portait à la manifestation, une manifestation fictive car la célèbre manifestation de 1967 était une manifestation destinée à protester contre la venue du Shah d'Iran à Berlin, celle où un jeune homme a été tué lors de l'affrontement entre la police présente pour protéger le Shah d'Ira³⁶. Ida ne fait pas référence à cette manifestation et résume l'action des étudiants au fait d'uriner sur le mur de Berlin pour protester contre la division de l'Allemagne. La manifestation dont elle parle ne correspond pas à celle de la réalité allemande de 1967. La politique n'intéresse pas du tout Julian qui insiste pour embrasser Ida : « Ida, perché non vuoi che ti baci ? », lui demande-t-il. Ils sont symboliquement et physiquement séparés par le bassin situé au centre du jardin et se rapprochent peu à peu de la caméra. Julian est donc à présent filmé en plan rapproché épaulement au moment où il pose sa question. Elle lui répond : « Eh, Julian, la mia dignità ! »

³⁵ Flaviano Pisanelli, « La violence du Pouvoir : le regard de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers d'études italiennes*, 3 | 2005, p. 94, mis en ligne le 15 décembre 2006 : <http://journals.openedition.org/cei/277> (consulté le 27 mars 2021).

³⁶ Voir : « Chronik der Mauer », 2 JUNE 1967, <https://www.chronik-der-mauer.de/en/chronicle/year1967/month6/?language=en&month=6&moc=1&year=1967&filter=1&dokument=0&audio=0&video=0&foto=0> (consulté le 12/04/2021).

et parle de sa liberté, réponse plus badine que sérieuse. Julian réplique : « Ma se tu mi ami, sei libera » et elle rétorque : « Sono libera di non farmi baciare », ce qui rappelle l'explosion du mouvement féministe des années 60³⁷. La caméra les filme ensuite dans un plan d'ensemble tandis qu'ils marchent l'un vers l'autre à l'extrémité du bassin. Julian pose deux fois la question : « A nessun patto ? » Et Ida énonce la condition à remplir : « Mi lascerò baciare se tu mi confesserai... » Ce à quoi Julian répond : « La verità, vuoi dire, su ciò che ho fatto mentre tu... » Mais il ne parvient pas à parler sérieusement et dit : « Ho 25 anni e cinque mesi » et poursuit en se pinçant le nez pour avoir la voix d'un porc : « E lo sai ? Non ho mai baciato una donna ! » Elle ne le croit pas et se moque de lui. Il répond : « Ridere, è proprio questo che devi fare ! » car Julian ne veut pas faire de peine à Ida. Il ajoute : « Ed è per questo che vorrei essere un SS... e massacrarti con il mio segreto » En disant cela, il pense à son père qui était nazi mais plaisante en se pinçant de nouveau le nez. Puis il devient triste et répond à Ida qui insiste : « Non ti bacerò, non ti ammazzerò... perché io amo... » Mais il ne nomme pas l'objet de son amour. Ida demande : « Chi ? » et Julian répond : « Non c'è un chi, c'è soltanto il mio amore ». Et il ajoute en souriant : « Cara cavia, sei libera », il ne jouera plus avec elle comme avec un cobaye et rompt leur projet de mariage. Puis de nouveau très sombre, il dit : « L'ultimo infame esperimento è fatto ». La séquence s'achève sur un gros plan du visage de Julian prononçant ces mots. Cette phrase ne trouve son sens que si on la relie aux faits et actes de son père et des autres nazis pendant la guerre. La zoophilie est en effet la seule expérience perverse à laquelle les nazis ne se seraient pas adonnés, et ce en vertu de la loi du 24 décembre 1933 sur la protection animale : « Dans le nouveau Reich, il ne doit plus y avoir de place pour la cruauté envers les animaux³⁸ ». Mais dans la réalité la zoophilie a été, sinon pratiquée par les nazis eux-mêmes, du moins exigée des Juifs par certains d'entre eux. C'est ainsi que Thierry Hoquet, dans « Zoophilie ou l'amour par-delà la barrière de l'espèce », évoque « Josef Mengele faisant copuler les prisonnières des camps

³⁷ Camilla Buffoni, « Movimento femminista in Italia : dagli anni '60 a oggi » : « Tra gli anni '60 e gli anni '70, invece, il femminismo in Italia si fa portatore di nuove esigenze. Nuove richieste ed esigenze che prendono il nome di liberalizzazione e indipendenza. Liberalizzazione del ruolo della donna e indipendenza della stessa, corredata dalla capacità di autodeterminarsi e gestirsi, con o senza un uomo, alle spalle o al proprio fianco », <https://www.pourfemme.it/articolo/movimento-femminista-in-italia-dagli-anni-60-a-oggi/114884/> (consulté le 13 mai 2021).

34

³⁸ Cité par Élisabeth Hardouin Fugier, dans « Un recyclage français de la propagande nazie LA PROTECTION LÉGISLATIVE DE L'ANIMAL », Presses de Sciences Po, 2002/1 N°24, p. 55 : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2002-1-page-51.htm>

avec Baron, son saint-bernard, ou avec des poneys³⁹ », or c'est au camp de Struthof que le professeur Hirt, ami du père de Julian, s'est livré à des expériences médicales sur les prisonniers juifs, suivant en cela les pratiques de Josef Mengele.

2.2 La catalepsie de Julian

Après les différents dialogues entre Ida et Julian au sujet de leurs sentiments, lorsque Ida revient voir Julian, sa mère la conduit auprès de lui. Il est dans son lit, atteint de catalepsie. Le *Trésor de la langue française* définit ainsi cette pathologie : « Paralyse que l'on observe dans les états hypnotiques et dans la schizophrénie, caractérisée par l'annihilation de tous les réflexes de locomotion et de changement de position, la réduction de la sensibilité, la contraction tonique des muscles⁴⁰ ». Du fait que Julian est resté immature et qu'il entre secrètement en relation avec des porcs, il est possible qu'il soit schizophrène. Rappelons-nous ce qu'il avait dit à Ida : « Perché se tu mi vedessi un solo istante come sono in realtà, scapperesti terrorizzata chiamare un dottore, se non addirittura un'autoambulanza ora ». Julian entend par là qu'il y a en lui un autre Julian, un être abject, qu'il ne peut lui dévoiler. Julian est conscient d'être atteint d'une maladie psychique mais il ne consulte pas de médecin. Sa pathologie peut être la schizophrénie ou bien un trouble de la personnalité borderline. Pasolini ne la définit pas, en montre seulement les symptômes et utilise volontiers la bouffonnerie⁴¹ pour ne pas donner à son film un ton trop dramatique.

Lorsqu'Ida revient voir Julian, nous avons d'abord une image montrant la tête d'un lit à baldaquins d'où émerge le visage de Julian, allongé sur le dos, les yeux grands ouverts. Il est présenté dans un état de catalepsie qui rappelle l'état d'Odetta dans *Teorema*. Mais tandis qu'Odetta est hospitalisée et disparaît de l'intrigue, Julian se trouve dans une pièce sans fenêtre ni porte, encadrée de rideaux, lesquels sont ouverts. C'est la mère de Julian qui conduit Ida dans la pièce. La mère de Julian et Ida s'assoient de part et d'autre du pied du lit et l'image montre un souci de géométrie dans cette séquence. Les premiers mots de la mère sont : « Eccolo qui ! Come Cristo in Croce ! » La comparaison est très importante et donne de Julian vu par sa mère une image totalement différente de

³⁹ Thierry Hoquet, « Zoophilie, ou l'amour par-delà la barrière de l'espèce », dans *Critique*, 2009/8, n° 747-748, p. 679 : <https://www.cairn.info/revue-critique-2009-8-page-678.htm>

⁴⁰ *Trésor de la langue française* en ligne : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4194674775> (consulté le 11/04/2021).

⁴¹ Au sujet du bouffon et de la bouffonnerie, voir infra § 8.1, p. 84-85.

celle qu'il avait donné de lui dans ses échanges avec Ida où il se montrait puéril et joueur. Pasolini veut donner de Julian, tout comme de l'*uomo* de la première intrigue, l'image d'un martyr.

La catalepsie de Julian révèle qu'il ne peut plus jouer le jeu social que l'on attend de lui. Il s'absente de la société dans son mutisme et son immobilité. Ida demande : Non ci riconosce ?, sur un ton inquiet, et la mère répond par une question : « Chi lo sa ? » et ajoute « Nessuno lo sa ». Ida demande : « Non guarda ? » et la mère réplique : « Guarda sempre nel vuoto. In alto ». Ida insiste : « E non si muove ? », mais la mère répond négativement : « Non si sposta di un solo centimetro. Sta così, disteso sull'attenti da questo agosto ». Ida fait alors observer : « Me ne sono andata da Godesberg questo agosto... perché mi ha detto che era innamorato ma non di me ». La mère répond qu'elle le sait et interroge alors Ida sur son voyage en Italie avant de revenir à la question qui la préoccupe : « Ma di chi è innamorato, Julian ? » Mais Ida l'ignore, rappelant leur conversation durant laquelle il avait déclaré aimer mais sans dire qui. Ida reprend le terme étrange employé par Julian pour désigner l'objet de son amour, un démonstratif cataphorique : « ciò ». La mère s'étonne et interroge Ida : « Perché dici ciò e non donna ? » Ida répond : « Tutto quanto che io so di quell'essere è solo che "è" ». La caméra fait alors un gros plan sur le visage de Julian immobile puis montre sa mère se levant. Debout, elle pose la même question : « Ma chi ama questo mio povero figlio ? » Ida répond : « E soprattutto perché egli non ne dice il nome ? », ce qui révèle qu'elle n'a pas compris le sens de l'aveu de Julian qui n'était pas explicite. La mère précise alors : « Suo padre ha incaricato un detective poiché questo è un giallo...di indagare a Heidelberg e dovunque Julian è stato ». Mais le détective n'a rien trouvé : « Non ha avuto rapporti con nessuna ragazza... intendo dire rapporti veri e duraturi ». Celle-ci et Ida finissent par se quereller car la mère accuse Julian tandis qu'Ida lui trouve de grandes qualités. La mère dit toutefois quelque chose d'intéressant que les dialogues entre Ida et Julian n'ont pas laissé supposer : « Si lui era sempre serio e severo come un santo ». Les deux femmes n'ont pas la même idée de Julian. La mère confirme le double visage de Julian qui n'est pas ce que les autres croient qu'il est. Pasolini le considère en effet comme un martyr, donc comme un homme proche de la sainteté.

2. 3 La zoophilie de Julian

Répondant aux questions d'Ida, Julian fera de nombreuses allusions à sa zoophilie lors de leurs conversations, mais Ida ne peut comprendre ce que Julian n'évoque que de

façon allusive. Il faudra même attendre la rupture entre Ida qui annonce son mariage à Julian, pour que Pasolini suive de sa caméra le chemin emprunté en cachette par Julian. C'est seulement après une heure et vingt-et-une minute du film que le secret de Julian est révélé au spectateur.

Nous voyons Julian sortir de la villa bourgeoise, longer un moment le bassin du parc et, détail important, un gros plan sur le visage de Ninetto Davoli qui semble jardiner dans le parc, montre qu'il y a un témoin lors de la sortie de Julian. Ninetto crie « Buon giorno Signorino ! » à Julian qui lui répond « Ciao, Maracchione ! » avant de quitter le bord du bassin de Godesberg et de se diriger vers les bois où la caméra le suit. La musique est joyeuse. Julian croise un homme et une petite fille, ils se saluent d'un simple « Buon giorno » et Julian ajoute « Buon giorno Gustawa » en direction de la fillette qu'il connaît donc. Le prénom féminin Gustawa est un prénom allemand. Ces différents éléments donnent l'impression qu'il n'y a rien d'extraordinaire dans la présence de Julian à cet endroit. Mais pour le spectateur, la promenade de Julian est inattendue.

Le cinéaste filme ensuite Julian de dos, en plan américain, alors qu'il s'avance vers un bâtiment que le spectateur n'a pas encore vu de l'extérieur. La fillette, Gustawa, qui n'est plus accompagnée, le suit à distance tandis que la musique légère occupe le fond sonore. Julian n'est plus visible à l'écran et Pasolini interrompt le fil narratif de l'intrigue principale pour retourner sur les pentes de l'Etna où se déroule l'autre intrigue. Mais l'image montre seulement une colline et un groupe, et la caméra revient subitement à une image présente lors du générique du film : nous voyons des porcs et entendons leurs grognements. La caméra zoome sur le derrière d'un porc, mais le spectateur n'a pas vraiment la capacité d'interpréter cette image s'il voit le film pour la première fois. Pour le spectateur qui connaît le film, c'est une allusion claire à la zoophilie de Julian.

Puis la caméra revient à l'extérieur, dans la campagne, et nous entendons simultanément le sifflement joyeux de Julian et le grognement d'un porc. La joie de Julian correspond à son plaisir d'aller retrouver les porcs avec lesquels il entretient des relations sexuelles évoquées par de nombreux sous-entendus lors de ses conversations avec Ida. La caméra filme brièvement de l'extérieur le même bâtiment que précédemment puis nous nous retrouvons à l'intérieur du bâtiment. Il s'agit d'un bâtiment agricole cimenté aux installations modernes pour l'époque. La caméra filme l'allée centrale du bâtiment et, au grognement d'un porc, nous comprenons que nous sommes à l'intérieur de la porcherie vue précédemment. La caméra nous montre, dans un plan d'ensemble, l'entrée de Julian dans le couloir central de la porcherie. Elle suit son avancée durant quelques

secondes et abandonne la trame narrative. Au spectateur de deviner la suite s'il le peut. Nous ne verrons aucune action se déroulant dans la porcherie. Nous sommes de nouveau reportés vers l'intrigue située sur l'Etna.

Il faudra en effet attendre l'intervention de Maracchione, interprété par Ninetto Davoli, à la fin du film pour connaître le secret de Julian. Les paysans ont exigé de parler uniquement à Herdhitze. Le serviteur dit à Klotz : « Non vogliono parlare con Lei. Ma col membro più duro della società ». Klotz, vexé se retire en disant : « non è molto delicato proprio il giorno della fusione fare una simile distinzione », et si bien que lorsqu'il va être question de la mort de son fils, il sera en train de savourer une pâtisserie puisqu'il déclare : « Sento il desiderio impellente di un bigné ». Cette réplique correspond au caractère grotesque du personnage de Klotz. La musique de chambre d'un orchestre présent à la fête de la fusion entre les entreprises de Herdhitze et de Klotz est d'une tonalité triste tandis que le peuple est accueilli dans la villa. Herdhitze les presse de parler : « Adesso non parlate più ? Che vi prende ? » Les paysans sont recueillis et silencieux. Un vieux paysan et Maracchione tiennent chacun par la main la petite Gustawa, au centre de l'assemblée. Le vieux paysan, dénommé Wolfgang ou Wolfram par Herdhitze, refuse de prendre la parole. C'est Maracchione qui s'avance et dit, pendant que la caméra fait un gros plan sur son visage, les yeux presque clos : « Parlerò io se permette ». Herdhitze lui répond : « Sei uno degli immigrati italiani » et Maracchione le confirme en ajoutant : « il tedesco lo parlo male ma per dire quello che devo dire, me la posso cavare ». Invité à poursuivre, il rapporte ceci : « Lei sa che i porcili... » Herdhitze, surpris, reprend : « I porcili ? » Et Maracchione reprend : « Il Sig. Julian, ogni giorno ci aveva l'abitudine di farsi una passeggiata... tutto solo... da quelle parti... » Herdhitze commente : « Bello sporcaccione ! », ce qui signifie à la fois « quel sale type ! et « un beau pervers/cochon ». Cette remarque péjorative montre que Herdhitze n'a aucun respect à l'égard du fils de son associé, Klotz. Maracchione poursuit : « Anche oggi, è passato per la solita strada sua... anche oggi che qui in villa c'era la festa ». Herdhitze réplique : « A fregare la vostra innocenza e la nostra coscienza », propos critiques à l'égard de Julian qui heurtent le vieux paysan Wolfram, lequel rétorque :

Come condannarlo, sia noi che voi,
 se ha subito soltanto, chiudendosi dentro di sé?
 È così, chiudendo gli occhi, che ci ha guardati.
 In silenzio: che Julian non è stato
 Una di quelle vittime che parlano con carnefice;
 e non ha chiesto confessori. Non si è confuso con nessuno,
 La sua viltà è stata una grazia. Ci ha tutti traditi

Ma senza averci mai promesso di esserci fedele⁴².

Le vieux paysan dont le visage est filmé en gros plan défend le droit au secret de Julian et rappelle qu'il ne devait rien à personne. Il le voit comme un homme marqué par la grâce et ne condamne donc pas ses actes.

Herdhitze comprend alors que Julian est mort et répond : « Mi sbaglio o è un elogio funebre che stai facendo ? »

Maracchione confirme alors : « Sì, Signor Herdhitze. Ora che sento il vecchio Wolfram anche se non capisco niente di quello che dice... Mi viene da piangere ». Herdhitze demande alors : « Julian à morto ? » Et Maracchione, qui essuie une larme, confirme : « Lui s'era allontanato giù verso il porcile ». Herdhitze le coupe et dit sèchement : « Questo l'ho capito. Avanti ». Maracchione poursuit : « E Gustawa, questa bambina, era sempre l'ultima a lasciarlo. Oggi gli andò dietro più delle altre volte e... ». Herdhitze l'insulte : « Parla, cafone ! » Maracchione poursuit : « Dopo un po' è ritornata. Ma come piangeva ! Come strillava ! Mamma mia ! Noi credevamo che morisse. E strillava : "I maiali si stanno mangiando il signor Julian !" ». Herdhitze réplique : « E voi ? » Et Maracchione répond : « E noi ci siamo detti : Perché non andiamo a vedere che cosa succede laggiù nei porcile ? E così, abbiamo lasciato il lavoro e siamo andati giù nella vallata ». Herdhitze lui demande : « E cosa avete visto ? » Maracchione reprend : « I maiali s'erano tutti ammucchiati e come strillavano ! Strillavano ! Si sentivano fino in cima alla collina e noi andando giù per la scesa, correndo capivamo... » Herdhitze dit : « Capivate ? » et Maracchione ajoute : « Che la bambina, Signor Herdhitze, aveva ragione ». Herdhitze dit : « letteralmente ». Et Ninetto poursuit : « I maiali si stavano mangiando un uomo e... ». Herdhitze l'interrompt : « - Cosa ? » Maracchione confirme : « Era proprio il signor Julian ma ormai... » Herdhitze répète : « Ormai ? » Maracchione poursuit : « I maiali si stavano masticando gli ultimi pezzi del signor Julian. Uno aveva in bocca una mano e gli altri cercavano di portargliela via. E mangiarsela. Tutto si erano fatte fuori, quelle bestie schifose ». Herdhitze réplique : « Tutto ? Non avete potuto salvare neanche un dito, un ciuffo di capelli ? » Et Maracchione répond : « No, niente, niente ! ». Herdhitze réplique : « Hanno fatto veramente piazza pulita quei maiali ? » « Sì, signore, reprend Maracchione. Se uno non li avesse visti coi suoi occhi mangiarsi un uomo... arrivando lì, non si sarebbe accorto di

⁴² Le film reprend ici les propos de la pièce sans rien y changer. Voir : Pasolini, *Teatro, Op. cit.*, p. 641.

niente ». Cela paraît si incroyable que Herdhitze insiste : « Non è rimasto un segno, un pezzo di stoffa, mettiamo una suola di scarpa ? » Mais Ninetto répète : « No, niente ». « Un bottone ? » insiste encore Herdhitze. Mais Ninetto répond de nouveau : « No, niente di niente ». Herdhitze conclut en disant : « Allora ssssst ! Non dite niente a nessuno ».

Ce dialogue entre Herdhitze et Maracchione correspond à la fin de la pièce de théâtre datée après la dernière réplique de la façon suivante : (1967-1972). En effet, Pasolini a remanié le texte de la pièce après la réalisation du film, si bien que pour cette dernière scène, le texte de la pièce semble imité de celui du film. Mais certaines répliques diffèrent légèrement. Le scénario semble finalement plus éloigné du texte prononcé, vraisemblablement parce que Pasolini a remanié la fin de la pièce à partir du film.

Le spectateur voit que le peuple est triste, alors que Herdhitze demande des détails pour s'assurer qu'il ne reste rien de Julian. Les parents du jeune homme sont curieusement absents durant cet échange. L'invitation finale de Herdhitze à se taire semble indiquer sa volonté de dissimuler la façon dont est mort Julian. Julian étant l'unique héritier de Klotz, on peut penser que l'absence totale de compassion de la part de Herdhitze correspond à son appât du gain, l'entreprise pouvant revenir à ses propres héritiers. Cette absence de compassion opposée à la tristesse de Maracchione vient rappeler le passé nazi de Herdhitze qui a changé de nom et de visage mais demeure fidèle à son inhumanité première. Quant à Julian, sa disparition fait de lui un anti-héros. Cette mort est-elle plausible ? Il semble que ce soit effectivement arrivé à plusieurs reprises que des porcs mangent un homme, notamment en Italie :

Si les faits sont rares, ce n'est pas la première fois que des cochons consomment de la chair humaine. Des membres de la mafia se sont déjà débarrassés d'un corps en le jetant à des cochons. Ce fut le cas en 2013, lors d'un conflit entre des membres de la mafia calabraise et un de leurs rivaux. Ce dernier avait été assommé avec une pelle puis jeté à des cochons. Le corps n'a jamais été retrouvé⁴³.

3. Les conséquences du mal-être sur certains personnages

Dans les deux films, le mal-être de certains personnages est lourd de conséquences. Dans *Teorema*, l'impossibilité pour Paolo de poursuivre la direction de son usine le conduit à un état incompatible avec la vie en société. De même, Emilia ne

⁴³ La Rédaction de La Dépêche.fr, « Un éleveur de 72 ans dévoré par ses cochons », mis en ligne le 19/01/2020, <https://www.ladepeche.fr/2020/01/19/un-eleveur-de-72-ans-devore-par-ses-cochons,8672134.php> (consulté le 15/08/2021).

pouvant concilier son mysticisme et son travail, quitte sa fonction de bonne et retourne dans sa campagne natale ; elle est la seule à se réappropriier son identité d'origine. Dans *Porcile*, nous ignorons pourquoi le personnage incarné par Clémenti s'est retiré de la société avant qu'il ne finisse par en avouer une raison invérifiable.

3.1 Le sort de Paolo dans le dénouement de *Teorema* et le projet de film *San Paolo*

Paolo est étroitement lié à l'image du désert au point que le désert devient un véritable espace à la fin de *Teorema*. Pasolini fait référence à la conversion de Saint Paul sur la route de Damas. Dans *Teorema*, l'on voit Paolo, le père, nu dans le désert. Il a tout quitté, l'usine et les valeurs de la culture bourgeoise, et erre dans le désert. Ces images du désert sur lesquelles s'achève le film font écho à celles de la fin du générique. On y entendait une voix off qui énonçait la parole biblique : « Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto » (*Exode*,13,18). Ici ce n'est pas le peuple qui est soumis au désert mais le père d'une famille bourgeoise. Le désert n'est plus seulement pour lui une image l'appelant au désir, c'est le lieu qu'il affronte nu et seul, un lieu où il a été guidé par le visiteur qui lui en a donné la révélation. Paolo est le seul à faire au sens propre l'expérience du désert. Cette expérience qui, dans la Bible, n'est qu'un passage est présentée dans le film de Pasolini sous un jour tragique comme l'aboutissement du parcours du père d'une famille bourgeoise. Le film s'arrête sur la vision ambiguë de Paolo parvenu dans le désert où autrefois le peuple Juif rencontra Dieu, mais Pasolini nous laisse sur l'énigme que représente la situation de Paolo errant dans le désert. Le film nous interroge. Il nous laisse entendre le cri tragique et déchirant de Paolo perdu dans le désert. Et le spectateur n'a pas la suite.

Mais en fait, Pasolini, en 1966, avait projeté de réaliser un film sur Saint-Paul⁴⁴ et dès 1968 avait préparé ce qu'il appelle modestement *Abbozzo*, soit une ébauche du scénario⁴⁵, qu'il a retravaillée jusqu'en 1974. *Teorema* peut être revu à la lecture de ce scénario qui, faute de moyens financiers, n'a pas abouti à un film. Le projet rédigé en 1966 transposait la vie de Saint-Paul à l'époque contemporaine de Pasolini :

Il mondo in cui – nel nostro filmo – vive e opera San Paolo è dunque il mondo del 1966 o '67: di conseguenza, è chiaro che tutta la toponomastica deve essere spostata. Il centro del mondo moderno – la capitale del colonialismo e dell'imperialismo moderno – la sede del potere moderno sul resto della terra – non è più, oggi, Roma. E se non è Roma, qual è? Mi sembra chiaro: New York, con Washington. In secondo luogo: il centro

⁴⁴ Voir : *Progetto per un film su San Paolo*, 1966, dans *Per il cinema, Op. cit.*, tome 2, p. 2023-2030.

⁴⁵ Voir : *Abbozzo di sceneggiatura per un film su San Paolo*, 1968-1974, dans *Per il cinema, Ibid.*, p. 1881-2020.

culturale, ideologico, civile, a suo modo religioso – il sacrario cioè del conformismo illuminato e intelligente – non è più Gerusalemme, ma Parigi⁴⁶.

Ce projet de film sur San Paolo imposait donc une transposition de la vie de Paolo en 1966 ou 67. Or c'est précisément l'époque dans laquelle évolue le personnage de Paolo de *Teorema*. Pasolini aurait donc opéré une première transposition de San Paolo dans le Paolo de *Teorema* qui, bien qu'il ne vive ni à New York, ni à Paris, est à la tête d'une grande usine susceptible de symboliser l'impérialisme moderne. La lecture de certaines séquences où apparaît Paolo dans *Teorema* s'en trouve donc modifiée. Mais le scénario de *San Paolo* n'a été rédigé par Pasolini qu'en 1968 et retravaillé ultérieurement en vue d'une seconde chance auprès des producteurs, chance qui n'a pu aboutir en raison de l'assassinat du cinéaste. Le *San Paolo* du projet de 1966 ne prévoyait pas la mort de Paolo dans un désert mais à New York. Pasolini avait envisagé une condamnation à mort qui aurait été transposée : « La sua esecuzione non sarà descritta naturalisticamente [...] ; ma avrà i caratteri mitici e simbolici di una rivocazione, come già la caduta nel deserto⁴⁷ ». Nous pouvons remarquer que dans les deux œuvres, le point commun est « la caduta nel deserto ». À la fin de *Teorema*, on voit Paul courir pour descendre d'une dune et s'effondrer sur le sable. Pasolini passe d'un plan panoramique à un plan rapproché épaule de Paul tombé dans le désert. Mais le film ne s'achève pas sur cette chute, et Paul reprend sa course éperdue dans le désert. Le film se termine sur son cri tandis que la caméra le filme de dos, dans un nouveau plan rapproché épaule, pendant qu'il crie une voyelle sans fin. Dans le projet de *San Paolo* de 1966, ce n'est pas sur un cri que s'achève le film mais sur « la parola "Dio"⁴⁸ ». Nous pouvons donc constater que dans les deux œuvres, une note d'espoir devait clore le film et non la mort de Paul.

3.2 Le retrait d'Emilia de la société

Incarné par Laura Betti qui s'était déjà fait connaître notamment dans le personnage de Laura de *La dolce vita* de Fellini (1959), puis dans *Œdipe roi* de Pasolini (1967), le personnage de la bonne dans *Teorema* est loin d'être un personnage secondaire. C'est même le personnage principal de la seconde partie du film. Pourquoi Pasolini a-t-il accordé tant d'importance à ce personnage ?

⁴⁶ *Progetto per un film su San Paolo, Ibid.*, p. 2024.

⁴⁷ *Per il cinema II, Op. cit.*, p. 2030.

⁴⁸ *Ibid.*

- La relation entre Emilia et le visiteur

Dans la première partie du film, la bonne est la première à s'éprendre du visiteur. Cela peut paraître curieux car, vêtue de couleurs sombres, elle n'est pas particulièrement attirante et est loin d'incarner une séductrice. Restée seule à l'extérieur de la maison avec le visiteur qui lit tandis qu'elle entretient le jardin, elle est fascinée, comme aimantée, par cet hôte nouvellement arrivé. C'est elle qui le touche la première en allant retirer les cendres qui tombent sur son pantalon. Elle se rend compte qu'elle le désire et s'en remet d'abord à Dieu en embrassant des images pieuses dans son placard personnel. Puis, totalement désespérée de savoir son désir indicible, elle tente de se suicider en respirant le gaz de la cuisinière. Le spectateur peut s'étonner de voir le visiteur se précipiter dans la cuisine pour la sauver. Cela suppose qu'il ait un pouvoir surnaturel et soit capable de voir ce qui objectivement est invisible de l'endroit où il se trouve. Il se manifeste en tant qu'*Άγγελος* et réintroduit le sacré là où il n'y avait plus que le vide existentiel. Ce geste salvateur introduit dans le film le rôle de sauveur du visiteur. Il est celui qui sauve Emilia du suicide et qui la console en répondant à son désir. La scène d'amour charnelle suggérée à la fin de la séquence entre la bonne et le visiteur est totalement inattendue : les deux personnages ne sont pas du même rang social et n'ont pas du tout le même statut. De plus, la bonne paraît plus âgée que le visiteur, ce qui est conforme à la vie réelle des deux acteurs.

- Emilia la paysanne

Alors pourquoi ce personnage joue-t-il un rôle essentiel dans *Teorema* ? Pour Pasolini, la bonne appartient à la classe paysanne et Pasolini est plus sensible au peuple qu'à la bourgeoisie qu'il a toujours vivement critiquée. Mais la seconde partie du film fait apparaître une raison majeure de la sympathie de Pasolini pour la bonne, c'est qu'elle est originaire de la campagne. Pour Pasolini, nostalgique du Frioul où il a passé son enfance et sa jeunesse, Emilia incarne la pureté de la femme unie à la terre. Elle n'est pas contaminée par les valeurs bourgeoises et, après le départ du visiteur, c'est elle qui va être au cœur de l'intrigue, les autres scènes alternant avec celles qui nous la montrent dans la cour de son village paysan.

- Emilia, la mystique

Son attachement à la religion chrétienne fait d'elle une mystique qui de ce fait est proche du visiteur vu comme un dieu ou un ange de Dieu par Pasolini. Emilia accomplit

un miracle en guérissant un enfant d'une maladie comme la rougeole sans le toucher. Puis elle apparaît en lévitation au-dessus d'un bâtiment du hameau agricole. Enfin, elle souhaite être enterrée vivante et prononce alors pour la première fois une réplique significative : « - Non aver paura, non sono venuta qui per morire, ma per piangere... e le mie non sono lacrime di dolore, no, saranno una sorgente... che non sarò una sorgente di dolore... » (1090). Par ces mots, elle fait de sa mort une renaissance, elle est une source, c'est-à-dire quelque chose de pur à quoi l'on peut boire. Elle s'inscrit dans la continuité du visiteur, elle agit en fonction du message qu'il lui a délivré et tente de faire surgir dans le monde des hommes des signes d'une présence. Elle incarne la vie qui toujours renaît par cette source qui jaillit de ses larmes. Pasolini a fait d'Emilia une sainte qui porte le message du visiteur jusque dans son village paysan.

3.3 L'errance du personnage incarné par Clémenti dans *Porcile*

Le film *Porcile*, après le générique et la lecture de deux plaques métalliques posées sur la terre nue, commence par une longue séquence consacrée à l'épisode 1, au point que le personnage sans nom, incarné par Pierre Clémenti, fait d'abord figure de personnage principal, bien qu'il ne parle pas. Nous l'appellerons par le nom de l'acteur puisqu'il n'a pas de nom fictif dans le film ou bien *l'uomo*, tel que le désigne le scénario. Au début du scénario, Pasolini présente ainsi son personnage : « È magro, sfigurato. / Ha una strana luce negli occhi: la luce inconfondibile dei pazzi. E anche la mollezza, degli occhi dei pazzi » (1099). Pasolini aurait cherché à donner à son personnage l'air d'un fou, mais le spectateur le perçoit plutôt comme un homme affamé, qui attrape un papillon et le mange, ce qui bien sûr, peut sembler étrange. Après une image du palais de Godesberg, la caméra revient dans le paysage sauvage où se trouve Clémenti qui se roule maintenant de douleur sur le sol. Nous comprenons qu'il est affamé, mais pas nécessairement fou car il ne pousse que des gémissements, pas des hurlements. Après une rupture de la séquence par une nouvelle image de la villa de Godesberg, nous retrouvons le personnage incarné par Clémenti jetant de grosses pierres. Nous sommes alors dans un plan panoramique et ne comprenons pas pourquoi Clémenti se comporte ainsi. Mais lorsque la caméra filme un serpent, puis Clémenti en plan américain, et finalement en plan rapproché épaulement, nous voyons que Clémenti essaie de tuer le serpent en lui jetant des pierres. Est-ce l'action d'un fou ? Pas vraiment, car sans aucun instrument pour se défendre, le personnage semble réagir au danger que constitue le serpent. Mais ce n'est pas pour cette raison que

Clémenti tue le serpent. Par la suite, nous voyons Clémenti prendre le serpent mort et tenter de le manger cru. Cette pratique s'appelle l'ophiophagie. De plus, symboliquement le serpent représente Satan dans la mythologie chrétienne ; il est donc logique que Clémenti tente de le tuer. Comme le scénario précise : « Siamo intorno all'anno 1000 » et que l'habit de Clémenti fait penser au Moyen Âge, le spectateur peut comprendre que manger un serpent cru est certes peu civilisé mais plausible à cette époque dans un environnement hostile où l'on ne voit aucune habitation. L'ophiophagie n'est pratiquée par Clémenti que faute d'autres aliments disponibles, à l'exception des insectes et des plantes.

Il apparaît donc que le spectateur n'est pas dans la même situation que le lecteur du scénario. Le spectateur voit un homme seul et affamé et peut trouver une cohérence au comportement de Clémenti. Il ne voit que des phénomènes et l'absence de dialogue ne favorise pas une interprétation aussi précise que celle indiquée dans les didascalies du scénario. Le scénario propose une interprétation alors que le film ne montre que des phénomènes. Qui voit ? Personne sinon le spectateur, puisqu'au début de l'épisode, Clémenti est totalement seul. Ce type de cinéma peut être vu comme expressionniste car il révèle la misère d'un homme placé dans une situation inappropriée à la vie humaine, accomplissant des gestes particulièrement expressifs. Comme nous le rappelle Paolo Lago dans une note où il cite Pasolini, le personnage incarné par Clémenti n'est pas un sauvage : « Clementi è in fondo un intellettuale, un ribelle... Guardi quelle mani bianche, quel sorriso, quel collo slanciato... il suo atteggiamento, il suo aspetto⁴⁹ ». Cette remarque montre une contradiction entre le fou du scénario et l'intellectuel des essais. Il semble que Pasolini ait modifié le personnage prévu par le scénario, et le spectateur est bien plutôt en présence d'un intellectuel rebelle que d'un fou ou d'un sauvage. Si nous nous en tenons au premier épisode du film, nous voyons un homme faisant preuve d'intelligence, notamment au moment où il trouve les restes d'une bataille et prend ce qui peut lui être utile : un casque, une épée et une arquebuse à rouet. Cette dernière arme utilisée ultérieurement par Clémenti révèle une nouvelle inexactitude du scénario qui situe l'action vers l'an mille alors que l'arquebuse à rouet est une arme créée seulement

⁴⁹ Paolo Lago, *Lo Spazio e il deserto nel cinema di Pasolini*, Milano Udine, Mimesis Edizioni, 2020, voir la note 14, p. 92 et la citation de Pasolini provenant des *Saggi sulla politica e sulla società*.

au XVI^e siècle⁵⁰. Si l'on se réfère au site du musée de l'Armée, on peut voir que la source de Pasolini pour le choix de cette arme est peut-être livresque :

Dans le *Roland furieux*, le poète italien L'Arioste (1474-1533) lance quant à lui cette invective contre l'arquebuse : « Comment as-tu pu trouver place dans un cœur humain, cruelle et brutale invention ? Avec toi plus de gloire militaire, avec toi le métier des armes perd son honneur, car tu rends inutiles la force et la valeur. Le lâche devient avec toi bien souvent vainqueur de l'homme le plus courageux⁵¹.

La connaissance des armes par Pasolini peut aussi provenir de documents familiaux puisque son père était un militaire de carrière. Toujours est-il, qu'en raison de cette arquebuse, on ne peut situer l'action de Clémenti au Moyen Âge et, comme le précise l'Arioste, l'arme est « cruelle et brutale » et n'exige aucune connaissance des armes. Le personnage de Clémenti ne fait donc pas preuve de courage en affrontant un soldat. Là aussi, le film ne correspond pas au scénario dans lequel l'arquebuse n'est pas mentionnée. Voici ce que trouve le personnage de Clémenti, selon le scénario : « Le armi, però, sono intatte : spade, scudi, elmi barbarici, che coprono scheletri o corpi calcificati, fusi con la pietra, così secchi che nessuna bestia ormai li degnerebbe della minima attenzione [...]. Poi, come per una decisione improvvisa, prende qua una spada, là un elmo, una corazza, uno scudo » (1103). Il n'y a aucune mention d'arme à feu.

Dans une autre séquence séparée des premières par celles des rencontres entre Ida et Julian à Godesberg, le film fait apparaître au loin, mais plus nettement qu'au début, une colonne de soldats mais le film ne mentionne pas, contrairement au scénario, l'existence d'un long espace temporel entre le moment où Clémenti a trouvé les restes humains et les armes, et le moment où des soldats apparaissent. Pasolini précise dans le scénario : « Passano ancora giorni, mesi. Anni forse... [...] / L'uomo continua a vivere come ha vissuto fino ad ora, ramingo per la campagna deserta, cacciando bisce e vermi, raccogliendo erbacce e radici » (1104). Le spectateur n'a pas cette possibilité de comprendre qu'un long temps s'écoule durant lequel Clémenti se nourrit très peu. Cela fausse quelque peu la compréhension de l'attaque d'un jeune soldat par Clémenti. Au mieux, nous pouvons concevoir que les deux intrigues se déroulent simultanément, même si elles ne renvoient pas à la même époque. Dans ce cas la rencontre entre Clémenti et un

⁵⁰ Anonyme, « Arquebuse à rouet », Musée de l'Armée, fiche-objet, https://www.musee-armee.fr/fileadmin/user_upload/Documents/Support-Visite-Fiches-Objets/Fiches-departement-ancien/MA_fiche-arquebuse-rouet.pdf (consulté le 13/05/2021).

⁵¹ *Ibid.*, p. 2.

jeune soldat aurait lieu cinq mois après les premières images du désert. Mais le fait que nous ayons déjà aperçu des soldats avant même que Clémenti n'ait découvert les restes d'un combat, contribue à rapprocher les différents moments de ce qui se passe sur l'Etna. L'époque des deux intrigues étant différente, nous ne pouvons avoir la certitude que cinq mois se sont écoulés aussi pour Clémenti. Il est impossible d'estimer la durée entre le moment où Clémenti trouve une arquebuse et celui où il tue le jeune soldat. Le temps n'est pas marqué parce que ce qui se passe sur les pentes de l'Etna est hors histoire, sans lien avec la vie sociale et politique d'un pays. La négligence de Pasolini concernant l'arquebuse prouve qu'il ne situe pas la seconde intrigue de *Porcile* dans le temps historique. La référence à l'an mille du scénario est oubliée, tout comme on observe un écart dans le caractère de Clémenti qui est différent dans le film et dans le scénario. Le temps de la seconde intrigue apparaît alors au spectateur comme continu, aucun événement ne pouvant être daté dans la succession des actes accomplis par Clémenti dans un paysage désertique.

Le questionnement existentiel, bien que présent dans les deux films, y est traité différemment, et ce en raison de la façon dont l'intrigue secondaire est liée ou non à l'intrigue principale. Dans *Teorema*, la cohésion est créée par le lien entre l'histoire d'Emilia dans son village et sa rencontre antérieure avec le visiteur. Mais dans *Porcile*, les intrigues principale et secondaire ne se déroulant pas à la même époque, il est difficile d'établir un lien entre les deux intrigues, d'autant que l'un des personnages, Herdhitze, est absent de la première partie du film. Dans *Teorema*, les différents personnages sont amenés à s'interroger sur le sens de leur existence dès l'annonce du départ du visiteur. Seule Emilia semble trouver sa voie : dans le mysticisme. Dans *Porcile*, la perspective d'un mariage entre Ida et Julian est très vite exclue, même si les sentiments d'Ida persistent au refus de Julian de l'épouser. Le sens que Julian peut donner à sa vie échappe totalement aux autres personnages de l'intrigue principale et au spectateur. Dans la première partie du film, Ida semble très dépendante de l'attitude de Julian et elle ne parvient pas à donner un sens à sa propre existence. Klotz voit son vœu d'enrichissement, par une alliance entre les deux jeunes gens, anéanti et semble contrarié dans ses projets bourgeois. Quant au personnage incarné par Clémenti, il pose au spectateur la question du sens de son existence du fait même qu'il erre dans une sorte de désert inhabitable et que son existence ne semble pas avoir de finalité. Nous ne savons pas pourquoi il est réduit à cette errance et, comme il est affamé, seule compte pour lui la question de sa

survie. En revanche, pour le spectateur, il incarne l'absence de sens d'une existence solitaire hors de la civilisation.

II. La révolte face aux valeurs bourgeoises dans *Teorema* et *Porcile*

Les deux films de Pasolini mettent en scène des hommes et des femmes qui se révoltent, généralement, individuellement. Ils ont un esprit rebelle et refusent de se conformer aux normes imposées par la bourgeoisie au pouvoir. Nous ignorons si Pasolini avait lu *L'Homme révolté* de Camus, mais il y a un point commun entre l'homme qui se révolte chez Camus et les révoltés de Pasolini, c'est le refus de ce qui se présente à eux comme leur destinée. La révolte des personnages pasoliniens, comme celle de Sisyphe, est un refus de l'existence qui semble leur être imposée. C'est ainsi que les fils n'obéissent pas à leur père, prennent un chemin opposé au modèle incarné par le père. Dans *Teorema*, Pietro rompt avec son père bourgeois par la sexualité et l'art, refusant d'être à son tour un bourgeois hétérosexuel. Dans *Porcile*, Julian rejette également l'obéissance au père et s'adonne à la zoophilie plutôt que d'épouser Ida et de prendre la succession de son père. Ida, dont le père n'est pas un personnage du film, a un caractère frondeur et prend position sur un plan politique en participant en 1967 à une manifestation contre le mur de Berlin édifié en 1961. Mais le plus révolté de tous les personnages de *Porcile* est sans nul doute celui que, dans son scénario, Pasolini appelle *l'uomo* et qui est incarné à l'écran par Pierre Clémenti. Celui-ci a rejeté la société et vit en hors-la-loi sur les pentes de l'Etna, se nourrissant de chair humaine et déclarant à la fin de sa vie avoir tué son père. Nous ne reviendrons ici que brièvement sur le personnage de Julian, mais nous intéresserons essentiellement à Pietro, *l'uomo* et Ida, trois figures différentes de la révolte.

4.1 La révolte par l'art et la sexualité dans *Teorema*

L'art et la sexualité sont mis en relation lorsque le visiteur et Pietro regardent ensemble un livre d'art représentant des tableaux de peinture contemporaine qui font penser à la peinture de Francis Bacon, peintre anglais auteur, notamment en 1944 de « Three Studies for Figures of the Base of a Crucifixion⁵² ». Ces tableaux de Bacon pouvaient intéresser Pasolini dans la mesure où ils établissent un lien entre le cri et le Christ. Pour Pasolini, comme on le verra dans les scènes de cannibalisme de *Porcile*, horreur et sacré sont liés. Dans *Francis Bacon ou la mesure de l'excès*, Yves Peyré écrit à propos de ce triptyque : « il s'agit d'une œuvre magistrale, absolument personnelle, le

⁵² Voir ces trois tableaux sur la page web : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171> (consulté le 16/05/2021)

paradigme de l'œuvre à venir, le modèle strict des figures (le cri, le bandage, la contorsion, l'herbe, le trépied) ». Et Yves Peyré ajoute : « [Bacon] se révèle apte à concilier son athéisme (sa brutale affirmation de l'absence de Dieu) et la forme infiniment religieuse du sacrifice (la croix et les figures à ses pieds). Ultérieurement, ce sera à jamais bribe ou parodie du martyr. Il est également saisissant que les figures qui se tordent en criant sont à mi-chemin de l'homme et de la bête [...] »⁵³. Bacon qui avait commencé par peindre une Crucifixion en 1933, reprendra le thème du triptyque dans son œuvre, allant jusqu'à le peindre à nouveau en 1988⁵⁴.

4.1 Pietro et la découverte de l'homosexualité

Pasolini filme Pietro et le visiteur au moment du coucher. Ils vont dormir dans la chambre d'enfant de Pietro car l'arrivée de nouveaux hôtes a restreint l'espace disponible. La première séquence les montre en train de se déshabiller. Le spectateur perçoit très vite la gêne de Pietro de devoir se dévêtir devant un jeune homme qu'il connaît peu. Il s'excuse de la situation et les deux personnages échangent quelques mots élémentaires. C'est Pietro qui adresse la parole au visiteur : « Scusami, mi spiace ». Et il précise : « È una sistemazione un po' così. È stata una vera invasione. Questa era la camera in cui dormivo da bambino ». Ce rapprochement physique éveille le désir homosexuel de Pietro. La relation homosexuelle n'est que suggérée par le geste consolateur du visiteur dont on devine qu'il se donne à l'autre. Mais plus tard, dans la séquence où le père de Pietro, au petit matin, entrouvre la porte de la chambre de Pietro, la caméra nous montre que Pietro et le visiteur dorment ensemble. L'homosexualité de Pietro ne fait dès lors plus aucun doute. Pietro évoquera lors de son adieu au visiteur son homosexualité comme sa diversité et sa nature :

E sapere di perderti è diventato la coscienza della mia diversità. Che cosa sarà di me d'ora in poi? Il futuro sarà come vivere con un me stesso che non ha niente a che fare con me.

⁵³ Yves Peyré, *Francis Bacon ou la mesure de l'excès*, Paris, Gallimard, 2019, voir le triptyque p. 6-9 et le commentaire, p. 214.

⁵⁴ On trouvera la liste des différents tableaux de Bacon sur le thème de la crucifixion dans un cours mis en ligne en 1914 : <https://art.moderne.utl13.fr/2014/10/cours-du-6-octobre-2014/> (consulté le 24/07/2021). On en trouvera également un commentaire par Annie Mavrakis, « La Figure du monde », 2017, sur la page : <http://www.anniemavrakis.fr/2017/04/03/francis-bacon-suite-trois-etudes-de-personnages-au-pied-d'une-crucifixion/> (consulté le 24/07/2014).

Devo forse arrivare al fondo di questa diversità che tu mi hai rivelato e che è la mia intima e angosciosa natura? (1086)

Pietro devient lui-même grâce à la reconnaissance de sa différence sexuelle qui lui a été révélée par le visiteur ; il connaît désormais sa véritable identité mais doit l'assumer seul.

4.2 La rupture de Pietro avec ses parents : l'atelier

Le lendemain de leur première nuit partagée, Pietro et le visiteur, assis l'un près de l'autre sur le lit du visiteur, feuilletent un livre d'art contemporain. La caméra zoome sur les « Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion » de Francis Bacon, ce que confirme l'ouvrage récent d'Antonio Tricomi consacré à Pasolini qui fait référence à *Ricordi figurativi di Pasolini* de Fabien S. Gerard⁵⁵. C'est donc par l'intermédiaire du visiteur que Pietro a découvert sa vocation pour l'art.

À partir du début des années 1960, les figures cauchemardesques du triptyque de 1944, que l'artiste identifiait aux Érinyes, se retrouvent de manière récurrente dans son œuvre. À elles seules, ces figures d'un tourment sans limite – l'une d'elles apparaît sur le panneau central, posée sur un trépied de sculpteur –, incarnent la poursuite de cette œuvre prométhéenne dont Bacon mesurait l'impossibilité⁵⁶.

La vocation de Pietro pour l'art est liée à l'homosexualité et au sacré auxquels l'a initié le visiteur. Notons, en outre, que l'œuvre représentée dans le livre filmé par Pasolini est celle d'un peintre homosexuel.

Après le départ du visiteur, Pietro a d'abord peint dans la villa familiale. La caméra filme les peintures qu'il a réalisées, puis nous le voyons peindre de façon abstraite tandis qu'il monologue. La caméra nous montre tantôt son visage en gros plan, tantôt la chambre transformée en atelier de peinture avec deux chevalets soutenant des plaques de verre car Pietro fait de la peinture sur verre. Voici ce qu'il dit de son art :

Bisogna cercare di inventare nuove tecniche... che siano irriconoscibili a nessuna operazione precedente, per evitare la puerilità, il ridicolo. Costruirsi un mondo proprio, con cui non siano possibili i confronti... per cui non esistano precedenti misure di giudizio... che devono essere nuove, come la tecnica. Nessuno deve capire che l'autore non vale niente, che è un essere anormale, inferiore, che... che come un verme si contorce e striscia per sopravvivere. Nessuno deve mai coglierlo in fallo d'ingenuità. Tutto deve presentarsi come

⁵⁵ Voir la page 242 et la note 15 d'Antonio Tricomi, *Pasolini*, Rome, Salerno Editrice, 2020.

⁵⁶ Hervé Vanel, « Trois études pour des figures au pied d'une crucifixion (F. Bacon) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 juillet 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/trois-etudes-pour-des-figures-au-pied-d-une-crucifixion/>

perfetto, basato su regole sconosciute e quindi non giudicabili, come un matto sì, come un matto... (1088-1089)

Cet extrait du monologue de Pietro montre sa difficulté à s'affirmer en tant qu'artiste contemporain dans un milieu bourgeois réfractaire à toute expérimentation et dans un milieu artistique gouverné par le groupe '63. Il en allait de même pour Bacon qui, refusant, la pure abstraction, était rejeté par les milieux artistiques de son temps. Pasolini prête à Pietro son ambition de recourir à un art nouveau. La musique de Mozart accompagne le caractère dramatique de la situation de Pietro qui ne peut vivre en tant qu'artiste dans un milieu bourgeois.

La fin du monologue de Pietro nous montre son réel état d'esprit après le départ du visiteur : « l'autore è un povero tremante idiota, una mezza calzetta... vive nel caso e nel rischio, disonorato come un bambino... ha ridotto la sua vita alla malinconia ridicola di chi vive degradato dall'impressione di qualcosa di perduto per sempre » (1089). Ces propos sont étranges dans la bouche de Pietro mais ils révèlent combien lui manque la présence du visiteur. Il se dit atteint de mélancolie et devant vivre avec la conscience de « quelque chose de perdu pour toujours ». Or qu'est-ce qui est perdu pour toujours sinon la présence du visiteur ? La séquence s'achève par le départ de Pietro qui quitte ses parents, dans un geste qui marque sa rupture avec le système des valeurs bourgeoises. Nous le voyons les embrasser derrière la porte vitrée, la caméra filmant la séparation depuis l'extérieur. Pietro, qui n'emporte qu'un sac coulissant, se rend en ville où il dispose d'un atelier.

Nous découvrons cet atelier d'abord de l'extérieur : il est situé dans une impasse dont un immeuble est couvert de vigne vierge, mais les fenêtres de l'atelier portent des inscriptions à la peinture. Un gros plan sur les fenêtres nous permet de lire successivement : « TUTTI GLI STATI » et « TUTTE LE CHIESE », ce qui pourrait être un extrait du slogan très fréquemment utilisé par les étudiants en révolte en 1968-69 : « Abbasso tutti gli stati e tutte le chiese ». Dans un dernier plan, la caméra est passée à l'intérieur de l'atelier et nous lisons cette inscription dépourvue de sens : « W CHI DIPINGE IL ». Puis la caméra donne, dans un plan moyen, une vue de l'atelier assez vaste dans lequel se trouve Pietro. Celui-ci contemple de sa hauteur une toile bleu ciel. Puis la caméra filme successivement le visage de Pietro en gros plan ainsi que la toile bleue unie, encadrée de bois clair et posée sur le sol. Pietro s'agenouille et une voix off nous fait comprendre sa pensée :

È l'azzurro che è il suo ricordo... Ma solo l'azzurro evidentemente non può bastare, l'azzurro non è che una parte... che mi può dare il diritto di fare una simile mutilazione, quali ideologie bastano a giustificarla? Allora non erano meglio i miei primi miserabili tentativi di ritratti? (1089)

La référence au visiteur est implicite, exprimée par l'expression « il suo ricordo » qui n'a pas de référent textuel mais un référent contextuel, dans la première partie du film. L'association entre le bleu et le visiteur renvoie au caractère sacré attribué au personnage du visiteur. Les pensées de Pietro traduisent tout son désarroi. Sa peinture lui apparaît comme une « mutilation » de ce qui lui a été révélé. Il fait l'expérience du caractère indicible de l'absolu et de la perte définitive de celui-ci depuis le départ du visiteur. Puis il se lève et urine sur la toile bleue, manifestant ainsi son mépris pour ce qui n'est qu'une partie, une mutilation de l'absolu auquel il aspire.

5. La question du parricide et du cannibalisme dans *Porcile*

Porcile aborde des pratiques réprouvées par la société, comme le parricide et le cannibalisme, et plus secondairement le meurtre, la zoophilie et le viol. Le film intègre de nombreux actes transgressifs, notamment dans l'épisode 1 qui se déroule essentiellement hors de la société, ce qui favorise la transgression des normes sociales.

5.1 Parricide et cannibalisme

L'*uomo* ne parlera qu'à la fin de sa vie, au moment où il sera sur le point d'être châtié. Et, curieusement, il déclare trois fois, avec d'infimes variantes : « Ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana e tremo di gioia ». Le meurtre du père – dont nous ignorons tout mais qui peut expliquer le retrait du fils de la société – symbolise la rébellion contre l'autorité. Pasolini pense peut-être à *Totem et tabou* de Freud, ouvrage dans lequel Freud montre comment les fils de la horde primitive ont dû tuer et manger le père pour s'emparer du pouvoir : « Un certo giorno i fratelli scacciati si riunirono, abatterono il padre e lo divorarono, ponendo fine così all'orda paterna. Uniti, essi osarono compiere ciò che sarebbe stato impossibile all'individuo singolo⁵⁷ ». Les fils dont parle Freud ne sont que des frères symboliques car il s'agit d'un mythe. Mais Freud insiste sur le fait que

⁵⁷ Sigmund Freud, *Totem e tabù*, Leipzig et Vienne, 1913, traducteur inconnu, 2017, https://kupdf.net/download/totem-e-tabu-sigmund-freud_58a30eba6454a78c07b1e93f_pdf#

ce parricide est une action collective qu'aucun homme n'aurait osé accomplir seul. Or, dans *Porcile*, *l'uomo* revendique le meurtre de son père comme son acte. Ce serait donc un parricide différent de celui du mythe freudien. Il déclare seulement « ho ucciso mio padre » sans préciser les circonstances, et ici seule la parole fait l'acte, le parricide étant extra-diégétique. Pasolini pouvait connaître la théorie du linguiste John Austin énoncée dans *Quand dire, c'est faire*, pour reprendre la traduction française de son livre *How to do Things with Words*, dont la traduction italienne est : *Come fare cose con le parole*⁵⁸. Austin pensait essentiellement aux énoncés performatifs et sa réflexion portait davantage sur des énoncés au présent de l'indicatif ou de l'impératif qu'aux énoncés au passé composé comme celui de *l'uomo* : « ho ucciso mio padre. Mais cette phrase est déclarative et, juridiquement, devant un tribunal, elle aurait le statut d'un acte réellement accompli si elle était prononcée par un homme s'accusant ainsi. Certes, un aveu peut être mensonger, mais l'acte de la phrase prononcée par *l'uomo* est revendiqué comme réel, et du fait qu'il est mis au même niveau que « ho mangiato carne umana », affirmation qui correspond à ce que nous voyons dans le film, le spectateur est invité à prendre la déclaration comme correspondant à un acte. La déclaration « ho ucciso mio padre » s'apparente à un acte illocutoire. Ceci nous est confirmé par Jocelyne Arquembourg, Professeure en Sciences de l'Information et de la Communication, dans un article où elle examine l'aveu et conclut :

L'aveu apparaît ainsi comme un acte de parole dont le fonctionnement est assez proche de celui d'un acte illocutoire en tant qu'il modifie la situation de celui qui le dit en le disant, ainsi que ses relations avec une diversité d'interactants, sans pour autant recourir à l'usage de performatifs *stricto sensu*. La question importante, c'est que la valeur de l'acte de parole dépend ici essentiellement de la scène, et du contexte dans lequel il est énoncé⁵⁹.

Comme nous sommes en présence d'une œuvre cinématographique, nous devons considérer que le récepteur de l'aveu de Clémenti est double : ce sont d'une part les autres personnages présents dans le contexte du film, précisément au moment du châtement des membres de la microsociété cannibale, et d'autre part les spectateurs qui admettent

⁵⁸ Sur la théorie d'Austin, voir la thèse d'Ilaria Venuti, *How to do Things with Words: la filosofia del linguaggio di John Langshaw Austin*, Università di Udine, 2007-2008 : https://www.academia.edu/35935112/How_to_do_things_with_words_La_filosofia_del_linguaggio_di_J_L_Austin

⁵⁹ Jocelyne Arquembourg, « Des images en action. Performativité et espace public », Paris, La Découverte, *Réseaux*, 2010/5, n° 163, <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2010-5-page-163.htm> (consulté le 15/05/2021)

l'énoncé de Clémenti presque comme un acte, d'autant qu'il permet de comprendre pourquoi le personnage a été amené à vivre hors de la société.

Rien ne dit en revanche que le personnage de Clémenti aurait mangé son père ; ceci est même improbable car ce personnage n'est pas un sauvage vivant dans une tribu mais, dans la fiction, un homme de la société médiévale italienne qui s'est réfugié sur les pentes de l'Etna après le meurtre du père. Dans *Porcile*, il n'y a pas de véritable repas totémique. Le cannibalisme n'est pas situé directement par rapport au meurtre du père mais présenté comme la conséquence du manque de nourriture disponible dans le milieu naturel environnant.

L'uomo qui s'est retiré de la vie sociale est son seul maître sur les pentes de l'Etna. Avoir tué son père lui a offert un pouvoir : la force de quitter la société et donc de s'affranchir de ses lois dont le père était nécessairement, par son autorité, le détenteur. L'aveu de Clémenti, au moment où il est fait prisonnier, ne s'accompagne pas de repentir mais, selon lui, de joie. Le spectacle de Clémenti affamé au début du film rend difficile l'appréciation de cette joie car nous voyons le personnage se tordre de douleur plutôt qu'exploser de joie. Mais en mangeant symboliquement le père lorsqu'il commet son premier acte de cannibalisme, on peut lire dans son regard une certaine fierté de vivre contre les lois imposées par la société. Si « tremo di gioia » rappelle la fête totémique, et s'il y a bien eu, longtemps après le premier repas cannibale, une ambiance festive dans le petit groupe qui s'est constitué autour de Clémenti, le film de Pasolini s'inspire de l'anthropologie et de la psychanalyse mais ne reprend pas fidèlement un mythe comme c'est le cas dans *Edipo re* (1967) ou *Medea* (1970). Le cannibalisme est un acte de révolte, et c'est bien ainsi que le voit Pasolini lorsqu'il déclare à Jean Duflot : « [...] le cannibalisme a la même fonction que le sexe dans *Théorème*. Le cannibalisme est un système sémiologique. Il faut lui restituer, ici, toute sa valeur allégorique : un symbole de la révolte portée à ses plus extrêmes conséquences⁶⁰ ». Le personnage incarné par Clémenti est « l'homme révolté » le plus extrémiste du cinéma pasolinien.

C'est à tort que Daniel Bastié, dans son livre *Les Mondes cannibales dans le cinéma italien d'Umberto Lenzi à Ruggero Deodatto*⁶¹, attribue à Lenzi le premier film cannibale avec *Il Paese del sesso selvaggio* sorti en 1972. C'est en fait Pasolini qui est l'auteur du premier film représentant un monde cannibale puisque *Porcile* date de 1969.

⁶⁰ Jean Duflot, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, éd. Pierre Belfond, 1970, p. 95.

⁶¹ Voir : Daniel Bastié, *Les mondes cannibales du cinéma italien – D'Umberto Lenzi à Ruggero Deodato*, Vézelay, éd. Ménadès, 2018.

Il ne s'agit pas pour Pasolini d'un *giallo* mais d'un film qui confronte longuement le spectateur à la contemplation de pratiques cannibales dans le but de l'amener à réfléchir sur la civilisation et ses transgressions les plus extrêmes. Angelica Montanari indique, dans son *Histoire de l'anthropophagie en Occident*, qu'au Moyen Âge, « la consommation de viande humaine reste une interdiction si tacite que même le vocabulaire adapté à en désigner le phénomène est inexistant⁶² ». Pour le personnage de Clémenti, censé vivre au Moyen Âge, il n'y a pas d'interdiction et il déclare à la fin du film : « ho mangiato carne umana ». Non seulement l'anthropophagie est possible mais elle figure parmi les seuls mots prononcés par le personnage qui conclut sa phrase par « tremo di gioia ».

Bien qu'il soit difficile de prévoir ce que va faire le personnage lorsqu'il poursuit un jeune soldat isolé qui tente de lui échapper, il apparaît après-coup que seule l'intention de le manger peut le motiver à le poursuivre avec acharnement alors qu'il n'est aucunement menaçant. Clémenti s'est caché tandis qu'une file de soldats descendait une pente de l'Etna. Puis, entendant un homme siffler, il voit qu'un jeune soldat, attardé et détaché du groupe, descend à son tour la pente. Clémenti le laisse passer puis, armé, le poursuit. La caméra montre le visage des deux hommes en gros plan : le regard bleu du jeune soldat, que Pasolini caractérise dans le scénario en parlant « degli occhi azzurri d'apostolo » (1105) et de « suoi occhi celesti » (1106), s'oppose aux yeux bruns de Clémenti. Les yeux bleus du jeune soldat tendent aussi à lui donner cette aura mystique qu'a le regard du visiteur dans *Teorema*. Pasolini insiste d'ailleurs sur l'aspect divin du jeune soldat dans le scénario : « Sembra quasi un Cristo, un bambino » (1106).

Le jeune soldat, effrayé, tente de s'enfuir mais, tandis que la caméra le filme dans un plan panoramique pour bien montrer la distance qui le sépare alors de Clémenti, nous voyons Clémenti courant derrière lui. Pendant que les deux hommes remontent une pente, le jeune soldat prépare son arquebuse tout en continuant à monter, puis il s'immobilise et tire en direction de Clémenti. Ce dernier, s'abritant derrière un sommet rocheux, n'est pas atteint. À son tour, il tire en direction du soldat. Celui-ci, s'abritant aussi derrière un amas de pierres, échappe de peu au coup de feu et se signe avant de se relever. Les arquebuses ne permettant pas de tirer deux fois de suite car il faut recharger l'arme après chaque coup tiré ; le soldat prend alors son épée et affronte Clémenti. Il défend son honneur en répondant à celui qui l'a provoqué et la cause du combat est attribuée par Pasolini, dans

⁶² Angelica Montanari, *Cannibales - Histoire de l'anthropophagie en Occident*, Paris, Arkhê, 2018, p. 26.

son scénario, à la faim : « I due si colpiscono, come due bestie che si vogliono naturalmente uccidere, per nessun'altra ragione che quella della loro fame, della sopravvivenza » (1106). Cette phrase ne correspond pas exactement à ce que nous voyons à l'écran car rien ne permet d'affirmer que le jeune soldat avait l'intention de manger son adversaire. En effet, il se bat avec force, puis, sentant que Clémenti est plus fort que lui, laisse tomber son épée, s'agenouille et baisse la tête en mettant les mains sur ses yeux, s'en remettant de ce fait à son adversaire. Clémenti jette aussi son épée mais n'épargne pas pour autant le soldat vaincu. Il retourne chercher une arquebuse et tue le jeune soldat d'une balle en pleine poitrine, au niveau du cœur. Le jeune homme pousse un cri, tandis que la caméra montre en gros plan le sang sortir de sa blessure. La caméra se tourne ensuite vers Clémenti, filmé en plan rapproché épaule, toujours armé. Puis le cinéaste montre, dans un plan panoramique en plongée, le corps du jeune soldat étendu sur le sol. Clémenti se rend auprès du corps et, après avoir ôté son propre casque, il retire celui du corps étendu et abaisse les paupières du soldat mort, puis fait le signe de croix.

Mais il convient de s'arrêter sur le texte du scénario qui atteint une dimension poétique particulière au moment de la description du jeune soldat. Le scénario met l'accent sur les pulsions contraires qui habitent Clémenti à cet instant : « Anche nella morte, il ragazzo è bello, come una terra fertile. / L'uomo armato continua a guardarlo, sembra con tenerezza » (1107). Comme le fait observer Angela Biancofiore, dans *Pier Paolo Pasolini : Pour une anthropologie poétique*, « À côté de la pulsion vers la "barbarie" qu'on retrouve, entre autres, dans *Porcile* et *Salò*, il existe une dimension solaire chez Pasolini, un amour pour la vie et une défense de la vie⁶³ ». L'évocation du jeune soldat dans le scénario comprend ces deux aspects, l'assimilant tantôt à une bête féroce, tantôt à un jeune homme d'une beauté exceptionnelle, sexuellement attirant. La description rappelle sans doute à Pasolini la beauté des garçons du Frioul, tels qu'ils sont évoqués dans *Atti impuri*, mais peut-être pense-t-il aussi à son frère cadet, Guido, mort fusillé par les troupes de Tito à l'âge de dix-neuf ans, lorsqu'il écrit : « Ma, prima di morire, rapidissimamente rivive alcuni momenti della propria breve esistenza : l'immagine ridente della mamma ; lui stesso, felice, spensierato, fra i compagni, di sera, nel suo villaggio lontano... » (1107). La référence à la mère et à la brièveté de l'existence du jeune soldat ainsi que le fait qu'il meure loin de son village font penser à Guido. Nous

⁶³ Angela Biancofiore, *Pier Paolo Pasolini : Pour une anthropologie poétique*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 10.

ne donnerons ici qu'un résumé des conditions de la mort du frère cadet de Pasolini en février 1945 :

Guido, après avoir obtenu son diplôme d'études secondaires à Pordenone, rejoint, fin mai 1944, sous le nom de guerre d'Hermès, la brigade Osoppo, composée de partisans modérés, opposés aux visées yougoslaves sur le Frioul. En octobre 1944, Pier Paolo Pasolini et sa mère Susanna déménagent à Versuta, un faubourg plus éloigné des cibles militaires. Le 7 février 1945, alors que la fin de la guerre approche, Guido est capturé avec ses camarades, par un groupe de procommunistes, partisans de Tito, puis transféré à Romagno Bosco, près de Cividale. Après une procédure sommaire, le 12 février, il est emmené sous bonne garde et il doit creuser sa propre tombe. Ayant réussi à s'échapper, il finit par être exécuté à l'âge de 19 ans. Ses funérailles ont lieu à Cividale, le 21 juin, et il est ensuite inhumé au cimetière de Casarsa della Delizia où il repose aujourd'hui à quelques mètres de son frère et de sa mère⁶⁴.

Le scénario rejoint le film sur la violence des derniers coups portés par Clémenti mais, dans le texte, les yeux du jeune soldat restent ouverts.

Dans le scénario, Pasolini insiste sur la beauté du corps étendu du jeune soldat : « Quella testa bella dai dolci capelli, dagli occhi ancora aperti, che la morte non ha chiuso » (1108). C'est le poète qui s'exprime ici : « dai dolci capelli » est associé par une assonance en [i] à « dagli occhi ancora aperti ». Cette évocation de la beauté du corps du jeune homme rappelle l'évocation de la beauté de Nisiuti dans *Atti impuri* : « La tua bellezza è così infinita che non solo voce o discorso umano, ma nemmeno il guardarti – in quelle tue forme lontane di giovinetto – riesce in qualche modo ad esprimerti⁶⁵ ».

Or, après avoir accompli ces deux gestes que l'on pourrait croire révélateurs d'humanité, Clémenti prend une épée et, en usant de violents coups qui manifestent sa barbarie et sa détermination, parvient à séparer la tête du tronc du jeune soldat. Il s'empare de sa tête et court longuement dans le paysage désertique de l'Etna, puis, passant devant un cratère, il revient sur ses pas, et après un moment d'hésitation, jette la tête du soldat dans ce cratère du volcan. La barbarie l'a emporté sur l'humanité mais ce dernier geste ressemble à un rite. Pasolini s'appuie en fait sur des données anthropologiques qui seront beaucoup plus présentes dans *Medea* (1969), œuvre presque contemporaine de *Porcile*. Après le début du film consacré à l'enfance de Jason accompagné du Centaure, nous assistons en Colchide à une fête destinée à célébrer la terre cultivée : « Davanti all'albero dov'è appeso il vello d'oro, si sta celebrando la festa della città, annessa alla più grande

⁶⁴ Pasolini. *Una vita violenta*. Site de la Bibliothèque municipale de Lyon, « 1945/ Assassinat de Guido Pasolini » : <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/pasolini/exposition/14-stations/article/1945-assassinat-de-guido-pasolini> (consulté le 16/05/2021). Le lecteur trouvera un récit détaillé des circonstances de la mort de Guido Pasolini, d'une part dans *Pasolini, una vita*, de Nico Naldini, *Op. cit.*, p. 115-121 ; d'autre part dans *Pasolini Requiem* de Barth David Schwartz, *Op. cit.*, p. 266-268.

⁶⁵ Pier Paolo Pasolini, *Amado mio, Atti impuri*, Milan, Garzanti, 2000 [1982], p 101.

festà agricola dell'anno⁶⁶ ». Durant cette fête, un homme fait prisonnier est sacrifié : il est d'abord oint de teintures sur le torse et le visage, puis attaché à un poteau, les bras en croix et on l'étrangle au moyen d'un rouleau de bois qui passe sur sa gorge alors qu'il est debout entravé. Une fois que sa tête retombe en avant, il est considéré comme mort. Le corps est alors détaché et un homme paré d'une haute coiffure de paille, sans doute le roi, sépare la tête de son corps à la hache, exactement comme le fait l'uomo dans *Porcile*. Dans le scénario, ce devait être Médée qui procède au sacrifice : « Medea uccido con un colpo di coltello il ragazzo scelto per il sacrificio » (1215). Mais le film la montre observant le rituel sans qu'elle n'ait à intervenir.

Dans *Porcile*, une ellipse permet de voir de nouveau l'uomo auprès du corps décapité du soldat. Le corps est dévêtu et, après réflexion, Clémenti se baisse pour tenter de le manger cru à la blessure du cou qu'il a sectionné. Mais il recule devant la chair fraîche et on le voit alors prendre le corps par les pieds pour le traîner. Mais le corps est trop lourd et la caméra filme ensuite, en plan panoramique et en plongée, Clémenti s'éloignant avec le corps de sa victime sur le dos.

Subitement apparaît à l'écran un feu de camp (absent du scénario) filmé en gros plan, puis la caméra se déplace vers la droite de l'écran et nous montre, grâce à un plan rapproché poitrine, Clémenti en train de mastiquer bruyamment. La séquence s'achève sur la vue successive d'un pied et d'une main nus. Il ne fait plus de doute que Clémenti est en train de manger de la chair humaine : le corps du jeune soldat. Il est très concentré et ne manifeste aucun plaisir. On est loin du « tremo di gioia » de la phrase prononcée ultérieurement par le personnage. Le scénario parle de « vergognosa gioia del pasto, della fame placate » (1108) mais la joie n'est guère perceptible à l'écran ; en revanche on voit nettement le malaise éprouvé par le jeune cannibale. Celui-ci est comparable à la réticence des personnages du livre de Piers-Paul Read, *Les Survivants*, qui montre la difficulté pour les survivants d'un crash d'avion de manger le corps des morts pour survivre sur la Cordillère des Andes. Canessa, l'un des personnages, qui suggère de manger de la chair humaine pour survivre, doit préciser à ses camarades : « C'est de la viande [...] Ce n'est que de la viande. Les âmes ont quitté leurs corps et sont maintenant dans le sein de Dieu. Tout ce qui demeure ici, ce sont des carcasses qui ne sont pas plus des êtres humains que la chair sans vie du bétail que nous mangeons chez nous⁶⁷ ». Mais ce raisonnement ne

⁶⁶ Pasolini, *Medea*, in *Per il cinema I, Op. cit.*, p. 1213.

⁶⁷ Piers Paul Read, *Les Survivants*, traduit par Marcel Schneider, Paris, Grasset, 1974, p. 78.

suffit pas à faire passer à l'acte et Canossa doit donner l'exemple en mangeant le premier de la chair humaine. Le narrateur note alors : « Il eut le sentiment d'avoir triomphé de lui-même. Sa conscience avait surmonté un tabou primitif, irrationnel. Il allait survivre⁶⁸ ». L'*uomo* de Pasolini, peut-être parce qu'il est seul au moment où il commence à manger le corps du jeune soldat – préalablement décapité, ce qui le rend moins visiblement humain – ne donne pas l'impression d'avoir surmonté le tabou mais plutôt de manger de la chair humaine tout en ayant le tabou à l'esprit.

5.2 La microsociété cannibale

Certains personnages des deux films de Pasolini se trouvent à un moment hors de l'Histoire. C'est surtout le cas de Paolo dans *Teorema* et de Clémenti dans *Porcile*. Le dénouement de *Teorema* est énigmatique dans la mesure où Paolo erre nu dans un désert inhospitalier. Le film s'achève sans que le spectateur puisse connaître la façon dont Paolo va poursuivre sa vie. « Le personnage court dans le désert noir de l'Etna, abandonne ses habits, son masque social pour revenir au degré zéro du langage, le cri. Il hurle sa deuxième naissance, sa volonté de recommencement », commente Angela Biancofiore⁶⁹. Le décor choisi par Pasolini étant un désert de dunes, on ne voit aucun moyen de subsistance accessible. Si l'on considère que ce dénouement n'est que parabolique, il ne serait qu'une image destinée à exprimer l'extrême désarroi, dans lequel la révélation de lui-même, produite par le visiteur, a laissé Paolo.

Dans *Porcile*, ce n'est que dans la seconde partie du film, après plusieurs séquences consacrées à l'intrigue principale, qu'une nouvelle séquence du film nous montre de nouveau Clémenti en train de manger, mais il n'est plus seul. Un homme inconnu partage son repas cannibale. Le scénario situe d'ailleurs cette séquence très longtemps après celle de la mort du jeune soldat, puisque Pasolini écrit dans les didascalies : « Son passati ancora mesi. Anni forse » (1109). Mais une fois son film terminé, Pasolini y voit le temps différemment. C'est ce que révèle son dialogue avec Jean Duflot, réalisé juste avant la sortie du film en salles : « Les deux récits sont unis par la "morale" du récit, c'est-à-dire obéir ou mourir. Ils ont en commun un lien poétique, ou si vous voulez, l'idée formelle qui a inspiré le film : à savoir alterner un épisode muet et

⁶⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁹ Angela Biancofiore, « Pasolini et le désert : horizons du possible », publié dans Myriam Carminati (dir.), *Parcours et rencontres. La traversée infinie. Pour Claudio Sensi*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2017, pdf, p. 2.

méta-historique et un épisode parlé et historique⁷⁰ ». Cette réponse de Pasolini montre que, contrairement à ce qu'il avait prévu dans le scénario, l'intrigue centrée sur le personnage incarné par Clémenti n'est pas seulement située au Moyen-Âge mais dans une perspective qui transcende l'Histoire pour tenter d'en percer le sens⁷¹.

Dans la seconde partie du film, nous retrouvons *l'uomo* mais il n'est plus seul. Une nouvelle séquence montrant un cratère de l'Etna suit immédiatement la lecture de nouvelles plaques métalliques par Klotz, dont le visage apparaît brièvement en gros plan tandis qu'il joue de la harpe. Seuls, le bruit du vent fort et le grondement des cratères en activité accompagnent le début de cette nouvelle séquence tournée en extérieur. Les plans panoramiques du paysage sont interrompus par un gros plan sur un nouveau feu de camp. Un lent travelling vers la gauche de l'écran nous fait retrouver *l'uomo*, en plan américain puis en plan rapproché poitrine, mastiquant avec sérieux, les yeux perdus dans le ciel ; puis un peu plus à gauche un nouveau personnage incarné par Franco Citti, que nous voyons en gros plan, les yeux dans le vague, mangeant également. Puis la caméra zoome de nouveau sur le feu, fait un plan rapproché épaulement sur Clémenti regardant le ciel, et montre, en gros plan, des restes humains : un bras droit et sa main, et des organes qui sont peut-être un foie et un estomac, qui apparaissent comme des parties non comestibles par opposition à ce que mangent les deux personnages. La séquence s'arrête sur cette image qui suscite l'horreur et le dégoût chez le spectateur.

Une nouvelle séquence, chronologiquement postérieure à la précédente, se déroulant en contrebas, laisse apercevoir, au loin, deux silhouettes d'hommes, que l'on reconnaît pour être celles des deux cannibales, tous deux munis d'une arquebuse qu'ils arment pour tirer ; puis plus bas trois soldats armés eux aussi, le premier tenant dans sa main gauche la bride d'un cheval qui tire une charrette contenant un groupe de femmes chantant une sorte de complainte. *L'uomo* et son compagnon font feu et deux soldats tombent à terre tandis que le troisième réussit à s'enfuir mais s'effondre sous un second tir de Franco Citti tandis que Clémenti, quant à lui, achève l'un des soldats à terre. Il observe ensuite les quatre femmes attachées les unes aux autres, car elles étaient prisonnières. Elles descendent de la charrette et un gros plan nous montre le visage de

⁷⁰ Jean Dufлот, *Op. cit.*, p. 97.

⁷¹ Voir « métahistorique, métahistoire » dans le *Trésor de la Langue française* en ligne : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1721334660;>

Clémenti qui les observe, imité par son compagnon. La première des femmes, descendue de la charrette, soulève sa jupe, montrant sa culotte, sans doute pour séduire les hommes afin de ne pas être tuée. Citti se précipite sur elle et l'étreint sur le sol, l'embrasse ardemment, tandis que la caméra zoome sur les yeux de la jeune femme, avant de nous montrer Clémenti et les trois autres femmes assistant à la scène. L'impassibilité de *l'uomo*, qui n'est pas attiré par les femmes, tandis que son compagnon manifeste une vive ardeur à posséder la première femme, tend à suggérer au spectateur que *l'uomo* est homosexuel.

Après quelques séquences au palais de Godesberg, une nouvelle séquence nous montre un couple montant vers la partie désertique de l'Etna, l'homme, interprété par Ninetto Davoli, vêtu comme un paysan, marche devant la femme, son épouse, qui chevauche un mulet dirigé par la bride que tient son mari qui monte à pied devant le mulet – « Un marito e una moglie » (1110). Cette séquence est accompagnée par le son d'une flûte. À un moment donné, l'homme donne la bride du mulet à sa compagne et se dirige vers les buissons. Le scénario indique qu'il serait parti chercher son chien mais dans le film, on ne voit pas de chien, et le spectateur peut penser que l'homme va dans les buissons pour satisfaire un besoin naturel, car juste avant il pose sa main gauche sur son ventre. Nous pouvons remarquer des divergences entre le film et le scénario dans lequel Pasolini a noté : « Hanno con sé il loro mulo, la loro roba, il loro cane. / A un certo punto, la donna si trova a procedere sola. / Il marito è rimasto indietro, s'è attardato a inseguire, a chiamare il cane che s'era smarrito » (1111). Le mulet ne porte pas de bagages et l'homme ne donne pas l'impression de chercher un chien. Pendant qu'il s'attarde, la femme, vêtue pauvrement d'un manteau à capuche, continue à avancer. Alors que son mari sort des buissons en refermant sa ceinture, on entend alors deux cris de femme. Ninetto Davoli se hâte mais voit les hommes du groupe de Clémenti mettre sa femme à terre et la maltraiter tandis qu'elle continue à crier. Ninetto Davoli, voyant qu'il a affaire à plusieurs hommes armés, se cache derrière un rocher et la caméra le filme alors en plan rapproché épaule, bouche bée, tandis que Clémenti s'avance vers la femme au sol pour lui trancher la gorge. La caméra montre successivement, dans un plan d'ensemble, le groupe des cannibales et, en gros plan, le visage effrayé de Ninetto Davoli. Les cannibales s'éloignent et se dirigent vers les cratères, Clémenti courant en tenant la tête de la femme par les cheveux. La caméra filme subitement son visage en gros plan : c'est le moment d'hésitation durant lequel le païen pense sans doute au sens de l'acte qu'il s'apprête à accomplir. Il est accompagné de deux hommes et d'une femme, et il jette la tête de sa

victime dans un cratère. Le spectateur comprend que Clémenti accomplit un rituel en jetant la tête de ses victimes dans un cratère avant de les faire cuire et de les manger. D'ailleurs, Pasolini précise : « Gli assassini, adesso, come a un rito, dolcemente orrendo, mangiano in silenzio » (1111). « Dolcemente orrendo » montre que Pasolini n'est pas neutre et qu'il condamne les cannibales. Il parle d'un rituel, mais quel est le sens de ce rituel ?

Véronique Taquin précise que *l'uomo* « vénère des divinités païennes, et [que] c'est pour cela qu'avant de consommer de la chair humaine, il lance avec crainte la tête du mort dans la gueule d'un volcan, accomplissant l'acte selon le rite sacrificiel qui veut qu'on ne consomme la victime qu'après avoir donné leur part aux dieux⁷² ». Mais nous pouvons établir un rapport entre le lieu où se déroule ce rituel et le cannibalisme. Pasolini, très bon connaisseur de la mythologie, ne peut ignorer que Héphaïstos, le dieu grec du feu, est censé vivre sous l'Etna : « Come vulcano, l'Etna fu sede dell'officina di Efesto, dove il dio forgiava i fulmini di Zeus, e fu il luogo in cui si svolsero importanti episodi mitici, quali il ratto di Persefone, la sconfitta di Tifone e quella di Encelado⁷³ ». Pasolini avait donc de sérieuses raisons de choisir l'Etna comme lieu principal de la seconde intrigue de *Porcile*. En jetant la tête de ses victimes dans un cratère de l'Etna, *l'uomo* accomplit un don au dieu qui l'abrite sur l'Etna et lui permet, par le feu, de faire cuire la chair humaine. L'anthropophagie est placée sous la bienveillance d'Héphaïstos qui permet au groupe de survivre sur les hauteurs de l'Etna qui revêtent un aspect désertique. L'intrigue secondaire de Pasolini est riche de sous-entendus mythologiques et anthropologiques. Des pratiques anthropophages de ce type ont été observées chez les Aztèques, et plus particulièrement chez les prêtres aztèques⁷⁴, mais lorsque l'on évoque

⁷² Véronique Taquin, « Pathos et sacralité chez Pasolini. D'Accattone à Salò ou les 120 journées de Sodome », *Chroniques italiennes*, Université Paris 3, 4/2007, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web12/Taquin12.pdf>, p. 25.

⁷³ Alessandra Romeo, « L'Etna nel mito », in *Storia*, n° 104, Agosto 2016 : http://www.instoria.it/home/etna_mito.htm (consulté le 26/05/2021).

⁷⁴ Frédéric Lewino, « Le Tour du monde des cannibales #1 : les insatiables Aztèques », dans *Le Point*, 27/07/2018, https://www.lepoint.fr/culture/le-tour-du-monde-des-cannibales-1-les-insatiables-azteques-27-07-2018-2239660_3.php, (consulté le 25/05/2021) : « Le missionnaire franciscain Bernardino de Sahagún séjourna chez les Aztèques presque 60 ans à partir de 1529. Réalisant un extraordinaire travail d'ethnologie, il coucha toutes ses observations dans un manuscrit. Notamment celles ayant trait au cannibalisme. Ses descriptions étaient tellement épouvantables que le roi d'Espagne en interdit la publication. / Sahagún raconte, par exemple, comment les esclaves étaient traînés par les cheveux jusqu'à la pierre sacrificielle du temple : « On les y couchait sur le dos et, là, cinq individus les prenaient, deux par les jambes, deux par les bras et un à la tête. Le prêtre qui devait les sacrifier se présentait alors ; il les frappait sur la poitrine, des deux mains, avec une pierre d'obsidienne et, introduisant une main par l'ouverture qu'il venait de faire, il leur arrachait le cœur pour l'offrir immédiatement au soleil et le jeter ensuite dans un grand cuvier ». Tout comme dans *Porcile*, les prêtres aztèques offraient aux dieux une

des sacrifices humains pour les dieux chez les Grecs, notamment pour Dionysos, il ne s'agit pas d'un rituel lié au cannibalisme comme c'est le cas dans *Porcile*.

Après l'offrande de la tête de la jeune femme à l'Etna, la caméra filme un nouveau feu de camp, tandis que le son de la flûte extra-diégétique se mêle au bruit des flammes, puis Pasolini filme de nouveau des restes humains sous les flammes. Un bras dont la main porte une alliance ainsi qu'une jambe sont posés à l'écart des flammes. Il se précise que les cannibales ne mangent pas certaines parties du corps et que ce sont plus particulièrement celles qui distinguent le corps humain de tout autre corps.

La séquence suivante montre le visage de Ninetto Davoli, le mari qui a vu les cannibales faire cuire et manger le corps de son épouse. La caméra devient subjective pour nous permettre de suivre ce que voit Ninetto Davoli : quatre tentes, le groupe de cannibales et leur feu de camp. Toujours au son de la flûte extra-diégétique, Ninetto, ne pouvant rien faire, s'enfuit en dévalant la pente le plus vite possible. Il a été le seul témoin des mœurs cannibales.

5.3 L'arrestation de la tribu cannibale

Les dernières séquences consacrées au groupe cannibale montrent que leurs actes ne restent pas impunis. Faits prisonniers par des chrétiens de l'Inquisition, ils vont être châtiés. Nous ne détaillerons pas ici le processus de la dénonciation des cannibales mais ferons porter notre attention sur la sanction et le comportement des cannibales au moment de leur châtement.

De nombreux soldats armés d'arquebuses sont montés sur les hauteurs de l'Etna et encerclent le groupe cannibale. Une image montre d'abord de dos les corps nus debout d'un homme et d'une femme tandis que d'autres soldats sont embusqués derrière les buissons. Le film est muet et la scène est peu compréhensible pour le spectateur. Mais le scénario précise le sens de cette scène : « Come una banda di ricattatori, che fondano la loro ferocia sulla morale, portano con sé un ragazzo e una ragazza, come chi va a caccia delle tigri porta con sé degli agnelli per attirarle » (1113). L'opposition entre l'image des soldats armés en embuscade et la vue du couple nu sans défense établit un fort contraste. Les cannibales sentent le piège et l'action est figée sur l'Etna pendant que le film

partie du corps, le cœur, de leurs victimes avant de les manger, alors que dans *Porcile*, c'est la tête qui est offerte au feu dans le cratère d'un volcan avant que les cannibales ne fassent cuire le corps pour le manger.

s'intéresse à l'intrigue principale : le récit par Guenther des atrocités nazies à Klotz qui continue à jouer de la harpe.

Après une longue interruption de l'action se déroulant sur l'Etna, la caméra se déplace vers les hauteurs de l'Etna où d'autres soldats se sont alignés et sont prêts à tirer. Un nouveau changement de champ nous montre le groupe des cannibales, armés et aux aguets, assis ou allongés en position de guet. Tandis que les soldats sont confrontés au vent et filmés sous un ciel gris, les cannibales sont sur un versant ensoleillé de l'Etna. Une image de Julian alité vient couper la séquence. Puis nous revenons sur l'Etna où la caméra filme le corps nu de la jeune femme étendue sur le sol, comme si elle offrait son dos aux rayons du soleil. La musique de la flûte reprend tandis que la caméra dévoile le corps nu couché sur le côté du jeune homme qui semble dormir. De même, les soldats cachés dans les buissons semblent faire la sieste, armés, allongés leur arme à la main. La caméra revient sur les corps nus, puis montre les membres du groupe assis sur une colline, indécis, ne sachant que faire. Seul Clémenti fait le guet allongé la tête au-dessus du vide. La caméra filme son visage en gros plan : il semble soucieux. Puis nous passons en vision subjective, et grâce à un filmage en plongée, nous voyons ce qu'il aperçoit au loin : les corps nus du couple debout, immobiles. La séquence s'achève sur cette image et Pasolini revient à Godesberg. Une longue interruption de l'intrigue secondaire permet au cinéaste d'introduire Ugo Tognazzi, dans le rôle de Herdhitze. Puis nous retournons sur les hauteurs de l'Etna : par un recours à l'image subjective, nous voyons de nouveau les corps nus debout que Clémenti ne semble pas pouvoir quitter des yeux. Mais le film retourne à Godesberg et l'attente sur l'Etna est comme figée dans un temps immobile. Une brève image du groupe et de Clémenti coupe la séquence de la conversation entre Klotz et Herdhitze, mais celle-ci semble s'éterniser. Nous revenons enfin sur l'Etna tandis que des nuages descendent sur les crêtes et qu'un arc-en-ciel balaie la vallée. Pasolini retarde le dénouement de l'intrigue secondaire par de longs plans panoramiques qui nous montrent la beauté de l'Etna, avant de filmer les cannibales toujours armés et indécis, atteints par des vents forts. Un faux raccord nous ramène à une vision ensoleillée de l'Etna et la caméra filme Clémenti se relevant, immédiatement imité par ses compagnons qui prennent leurs armes et descendent. La caméra se place alors à la hauteur de la jeune femme nue, toujours debout et immobile, puis, dans un lent travelling vers la droite de l'écran, elle nous montre le corps nu de l'homme ainsi que l'arc-en-ciel. Enfin, nous voyons le groupe des cannibales descendre en file indienne, préoccupés mais les armes à la main. Clémenti qui marche en tête s'arrête et la caméra nous montre qu'une distance

assez importante sépare encore les cannibales des deux corps nus. Clémenti est en plan rapproché épaulé et le spectateur ne devine la suite qu'à travers le regard effrayé de Franco Citti qui n'avance pas aussi vite que Clémenti. C'est d'un pas lent que les membres du groupe descendent vers l'emplacement du couple nu. La caméra filme alors une rangée de soldats aux aguets, prêts à tirer. Une dernière image des corps nus, vus de face, est mise en relation avec une accélération du groupe des cannibales. Aussitôt les soldats armés se lèvent et donnent l'assaut tandis que le couple nu bat en retraite. Clémenti s'arrête et, aux premiers coups de feu des soldats, ses compagnons font marche arrière. Clémenti jette ses armes et se dévêt. La caméra le filme nu, de dos, devant un important groupe de soldats qui l'encerclent. Nous assistons également à l'arrestation du personnage incarné par Franco Citti que des soldats veulent attacher avec une corde. Puis les soldats font de même avec Clémenti qui est filmé en plan américain, les mains sur son sexe. Le scénario résume ainsi la vaine tentative des cannibales pour s'approprier le couple : « Infatti, proprio come bestie ottusamente incoscienti, escono del loro nascondiglio, raggiungono le buche dove i due ragazzi nudi tremano di vergogna e, anche, di spavento, si preparano a compiere il solito rito » (1114). Le texte du scénario compare les cannibales à des « bêtes obtusément inconscientes », soulignant par des termes dépréciatifs que Pasolini ne les approuve pas, même s'ils se préparent à accomplir un rituel. Le cannibalisme est une subversion clairement condamnée par Pasolini. Mais les cannibales ont-ils vraiment cédé stupidement à leurs pulsions ? Une autre interprétation de la reddition de Clémenti est possible : issu de la société, par lassitude de sa vie difficile sur les hauteurs de l'Etna, il aurait choisi de se rendre. Le fait qu'il jette les armes et se déshabille révèle une complète absence de détermination à répéter le rite cannibale.

Le double rôle de Ninetto Davoli la montre fidèle à lui-même, toujours plein de bonté, affligé par le malheur des autres, même si ceux-ci l'ont gravement offensé comme c'est le cas des cannibales. Mais il révèle aussi que Ninetto n'est pas un homme comme les autres puisqu'il vit à la fois au Moyen Âge et en 1967. Cette transcendance du personnage le place du côté du divin. La couleur liée à son personnage est le bleu des vêtements qu'il porte dans l'ensemble du film, une couleur qui renvoie au ciel et au voile de Marie, mère de Jésus. Comme le disait Emilia dans *Teorema*, en l'appelant Angelino, il apparaît dans *Porcile* comme un messenger de Dieu venu sur terre pour partager la souffrance des hommes et leur apporter sa compassion, versant même des larmes lorsqu'il évoque la mort de Julian qui, à ses yeux, est un martyr. C'est un ange gardien, proche

des hommes sacrifiés, ces martyres, que sont Julian et l'*uomo* de l'Etna, un ange qui a pris une apparence humaine.

6. La révolte d'Ida

Ida, interprétée par Anne Wiazemsky, épouse du cinéaste français Jean-Louis Godard au moment du tournage de *Porcile*, est un personnage important dans la première partie du film. Contrairement à Julian, qui se désintéresse de la vie politique, elle s'affirme comme une jeune femme représentant les revendications de la jeunesse allemande de l'époque. L'Allemagne de 1967 est en effet marquée par une importante manifestation des étudiants, dont la répression par la police a entraîné la mort de Benno Ohnesorg le 2 juin à Berlin. La difficulté pour analyser l'engagement d'Ida tient au décalage du mouvement révolutionnaire qui se manifeste dès 1967 en Allemagne, atteint son apogée à Paris en mai 68 alors que ce n'est qu'à l'automne que l'Italie s'embrace. La référence à l'Allemagne dans un film italien et la présence d'une actrice française dans *Porcile* rendent le traitement du mouvement contestataire difficile à analyser dans l'œuvre de Pasolini qui dans son article « Il "discorso" dei capelli » d'abord publié dans le *Corriere della Sera* le 7 janvier 1973, puis repris comme premier article de *Scritti corsari*, immédiatement après une préface datée de 1975, dresse un bilan négatif et ironique du mouvement étudiant, mais il s'agit d'un jugement postérieur au film et dans *Porcile* il est plutôt favorable à la révolte d'Ida et des étudiants berlinois.

6.1 La conscience politique d'Ida

Pasolini, qui a exprimé dans la presse ses réserves quant au mouvement étudiant, a choisi de situer l'engagement politique d'Ida en précisant que l'action avait lieu en 1967 afin qu'il n'y ait pas de confusion possible : « Siamo nel 1967, non dopo » (1126). Cette date est capitale comme le souligne Jean-Paul Engelibert dans « Scènes de famille à l'âge de la consommation » :

Ce n'est pas un hasard si l'action de *Porcherie* se déroule entre le printemps et l'été 1967, c'est-à-dire à peu près au moment de la rédaction de la pièce. Cette date est importante, car elle marque pour Pasolini un moment historique particulier qui devait être le sujet de ses dernières œuvres : la destruction de la société méditerranéenne traditionnelle en Italie et l'entrée du pays dans l'hédonisme de la consommation qui défigure la jeunesse et la rend monstrueuse. [...] C'est pourquoi la pièce oppose deux générations : les jeunes (ceux dans lesquels Pier Paolo ne se reconnaît plus, qui ont changé et sont devenus des « monstres ») et leurs parents (ceux qui sont nés dans les années vingt, comme lui, et qui ont connu le fascisme ou plutôt le nazisme, puisque la scène est en Allemagne, et la guerre). Ce qui unit

les deux générations est exactement ce qui les sépare : la première a grandi sous la dictature nazie, la seconde connaît le « nouveau fascisme » de la consommation⁷⁵.

De plus, l'engagement politique d'Ida concerne uniquement l'Allemagne. Sa conscience politique, alors qu'elle n'est âgée que de dix-sept ans, la fait paraître plus mûre que Julian qui, âgé de vingt-cinq ans, ne s'intéresse pas à la politique.

L'engagement d'Ida n'est toutefois pas considéré très au sérieux dans le scénario où Pasolini précise : « Il tono delle frasi di Ida è quello un po' rigido dei rivoluzionari improvvisati » (1126). Cette réserve montre que, pour Pasolini, Ida n'est pas une authentique révolutionnaire, car elle n'a pas la volonté de renverser le monde en place pour en ériger un autre. Cette remarque se retrouve dans l'article de janvier 1973 de Pasolini qui critique vivement le langage employé par les membres du mouvement révolutionnaire de 68 : « Insomma capii che il linguaggio dei capelli lunghi non esprimeva più cose di Sinistra, ma esprimeva qualcosa di equivoco, Destra-Sinistra, che rendeva possibile la presenza dei provocatori⁷⁶ ». Pasolini reproche aux étudiants d'être des fils et filles de bourgeois et non pas des enfants du peuple, d'où la dénonciation de l'orientation du langage accusé d'être de droite et de gauche à la fois, donc équivoque. Dans *Les Barricades de mai*, Philippe Labro reproche lui aussi aux manifestants d'être des bourgeois : « On s'aperçoit, par exemple, que "la pègre" dont parlait un ministre de l'Intérieur n'apparaît jamais. Que les "trubliions enragés" sont des fils et des filles de bourgeois [...] ⁷⁷ ». Il est vrai qu'à l'époque, en raison d'une sélection précoce qui désavantageait les enfants des classes populaires, seuls les bourgeois avaient les moyens de financer les études universitaires de leurs enfants. En 1967, le taux de réussite au baccalauréat français était de 61,7%⁷⁸. Mais dans *Les Héritiers*, Bourdieu et Passeront ont démontré que

L'expérience de l'avenir scolaire ne peut être la même pour un fils de cadre supérieur qui, ayant plus d'une chance sur deux d'aller en faculté, rencontre nécessairement autour de lui, et même dans sa famille, les études supérieures comme un destin banal et quotidien, et pour

⁷⁵ Jean-Paul Engelibert, « Scènes de famille à l'âge de la consommation », dans *Paroles, langues et silences en héritage : Essai sur la transmission intergénérationnelle aux XXe et XXIe siècles* (dir. Caroline Andriot-Saillant), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 359.

⁷⁶ Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, dans *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, « I Meridiani » 1999, p. 275.

⁷⁷ Philippe Labro, *Les Barricades de mai*, Paris, Solar, 1968, 21^e page.

⁷⁸ « Taux de réussite au bac, évolution, résultats, mentions », <https://groupe-reussite.fr/blog/evolution-taux-reussite-bac/> (consulté le 29/05/2021).

le fils d'ouvrier qui, ayant moins de deux chances sur cent d'y accéder, ne connaît les études et les étudiants que par personnes ou par milieux interposés⁷⁹.

Si un fils d'ouvrier a en 1964 moins de 2% de chance d'accéder à l'université française, il apparaît clair qu'en 1968, ce ne sont pas les fils et filles d'ouvriers qui se révoltent. Mais Pasolini ne parle pas des grèves des ouvriers qui se sont joints au mouvement de mai 68 en France et en Italie.

Cependant, l'intrigue principale de *Porcile* ne met en scène que des bourgeois, à l'exception du groupe de paysans venus relater la mort de Julian. C'est dans le générique de *Teorema* que Pasolini a donné la parole aux ouvriers. Il en résulte que la révolte d'Ida ne peut être qu'une révolte venue de la bourgeoisie parce que seule cette classe pouvait faire des études classiques au lycée et accéder à l'université. Ida n'en représente pas moins l'esprit contestataire de l'époque et, comme Pasolini a situé l'action dans l'Allemagne de 1967, il crée pour le film une manifestation fictive qui n'eut jamais lieu cette année-là à Berlin mais dont le thème, l'opposition au mur de Berlin, est bien en revanche un sujet qui amène les jeunes Allemands de la fin des années 60 et des années 70 à protester.

La revendication d'Ida est également intéressante du fait que c'est l'engagement d'une femme. Elle représente, dans toute une partie du film, la voix des féministes qui, dans les années 60, revendiquent les mêmes droits que les hommes. Dans l'une des premières scènes du film, lorsqu'elle arrive chez les Klotz en manteau de fourrure et trouve Julian dans une chaise à porteur, c'est elle qui prend la parole pour annoncer à Julian son projet : « I ragazzi di Berlino per la prima volta si muovono. Per protesta andranno a pisciare contro il Muro in diecimila. E i comunisti, dall'altra parte, staranno a guardare ». Julian, légèrement moqueur, lui répond : « Ah ! Quella cosa che tu non hai... » Mais Ida réplique : « Ma io sono una bambina maschio e piscerò anch'io ». Elle nie ainsi la différence sexuelle et pousse sa volonté d'égalité jusqu'à l'extrême, même si, dans la réalité, l'action est irréalisable. Julian lui répond seulement qu'il a autre chose à faire, en refusant de lui dire quoi, malgré ses supplications. Elle reprend alors le sujet de la manifestation : « So solo che per quanto riguarda la nostra marcia su Berlino... sei un schifoso individualista ». Ida se pose en tant que membre d'une communauté de jeunes

⁷⁹ *Les Héritiers* de Pierre Bourdieu, cité par Martine Fournier, du chapitre « *Les Héritiers* », de Jean-François Dortier, *Pierre Bourdieu. Son œuvre, son héritage*. Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2008, p. 19 : <https://www.cairn.info/pierre-bourdieu--9782912601780-page-19.htm> (consulté le 29/05/2021).

contestataires qui agissent collectivement et elle se range du côté des garçons sans se soucier de la différence sexuelle. Elle traite Julian de minable individualiste car elle estime que la revendication politique des jeunes est plus importante que la préoccupation personnelle de Julian. Celui-ci comprend qu'elle a visé juste mais s'obstine dans son absence de volonté de s'opposer à la génération de son père ; « Infatti, in parte, grugnisco come mio padre ma non ti do il diritto di dirlo ». Il lui fait remarquer que chacun d'entre eux a un père qui détient le pouvoir et finit par déclarer : « Tutto questo non mi interessa ». Julian ne semble pas pouvoir rompre avec la génération de ses parents, du moins pas par l'engagement dans la révolte estudiantine.

Porcherie [...] joue aussi de rapports père-fils réduits à la possession d'un patrimoine. Julian est le fils d'un riche industriel allemand prêt à faire de lui son héritier à la tête de l'entreprise. Mais il oppose à son père une curieuse résistance : il refuse non seulement la condition bourgeoise à laquelle la fortune de ses parents prétend le destiner, mais aussi l'identification à la jeunesse révolutionnaire à laquelle son âge (vingt-cinq ans), les enthousiasmes du temps (l'action se déroule au printemps 1967) et une fiancée contestataire semblent l'encourager. Se retranchant ainsi des rapports de classe, le jeune homme se coupe de la sphère de l'action et se retranche dans l'activité privée, tenue jalousement secrète, qui donne son titre à la pièce⁸⁰.

Il semble désabusé et ajoute : « Ripetizioni infinite di una sola cosa. [...] Quello che farò mentre tu e i tuoi compagni starete contro il Muro di Berlino... sotto cartelli cretinamente puritani ». Julian prend ses distances par rapport aux revendications politiques des jeunes Allemands en les critiquant. Pourquoi accuse-t-il les jeunes d'avoir des revendications puritaines ? Ce n'est pas clair mais on peut penser d'une part qu'il estime que l'on ne peut aussi facilement oublier le nazisme, et d'autre part que ces jeunes seraient trop puritains pour comprendre ses relations avec des porcs. Ida reprend : « Se tu mi dici cosa farai mentre tutti i tuoi coetanei... quelli che sono i migliori della nostra nazione... manifesteranno per la prima volta, io sarò più eroica del mio eroismo. Li tradirò e resterò qui con te ». Julian réplique : « Anche se tu tradissi non solo i tuoi compagni ma te stessa e la verità, non saprai mai quello che io farò ».

Ce dialogue montre que Julian est déterminé à garder son secret tandis qu'Ida aurait pu renoncer à son projet, s'il avait accepté de se confier à elle. L'engagement politique d'Ida semble donc fragile. Elle ne va y rester fidèle que parce que Julian ne lui concède rien. Elle a un esprit rebelle mais n'est pas engagée dans une cause

⁸⁰ Jean-Paul Engelibert, *Op. cit.*, p. 355-356.

révolutionnaire. Elle cherche sa voie et hésite entre le collectif et le privé. La seule force de son propos est son indépendance par rapport aux décisions des hommes et aux choix de son père qui appartient à la génération ayant vécu sous le III^e Reich. Dans une recension du film parue en 1969, Jean de Baroncelli résume ainsi le différend entre Ida et Julian : « Le fils d'un magnat de l'industrie lourde refuse obstinément d'épouser une jeune intellectuelle de gauche, non par sectarisme capitaliste, mais parce qu'il préfère aux filles les porcs d'une porcherie voisine⁸¹ ». Ida est certes une « intellectuelle de gauche » mais c'est surtout par protestation contre la génération de ses parents, car le port d'un manteau de fourrure la relie clairement à sa véritable classe sociale.

Ida et Julian se revoient au retour d'Ida de Berlin. La scène se passe en extérieur, Julian et Ida sont d'un côté et de l'autre du bassin de Godesberg. Ce choix de mise en scène n'est pas un hasard mais correspond à la volonté de Pasolini de montrer qu'un espace symbolique sépare les deux jeunes gens. Julian voudrait embrasser Ida mais elle refuse. Il en revient alors à Berlin et lui demande : « E come è andata a Berlino ? » et elle répond « A Berlino è andata bene ». Julian en revient à sa demande de l'embrasser et veut savoir pourquoi elle refuse. Sa réponse relève, semble-t-il, de son indépendance, de son aptitude à repousser Julian tant qu'il ne lui fera pas l'aveu de ce qu'il a fait en son absence. Elle lui répond : « Eh, Julian, la mia dignità ! ». Il réplique : « Quale dignità, trallalà ? » Et Ida répond : « Non di donna, non di ragazza ma della mia libertà... trallalà ! » Il lui objecte : « Ma se tu mi ami, sei libera ! » Mais elle refuse : « Sono libera di non farmi baciare... soffrendo orribilmente, trallalà ». Cette réplique montre le prix de la liberté. Ida aime Julian mais sait qu'il ne se confiera pas à elle. Leur badinage va en rester là car il n'y a aucun compromis possible.

Ce badinage est une mode dans le cinéma de la nouvelle vague ; il a surtout été utilisé par Éric Rohmer dès *La Collectionneuse*, son premier film, en 1967. On le trouve aussi dans *Masculin, féminin* (1966) de Jean-Luc Godard où Jean-Pierre Léaud se livre au badinage avec Chantal Goya, répondant clairement qu'il désire coucher avec elle, en réponse à la question de l'actrice qui veut savoir ce qu'implique « sortir avec » lui. Le badinage de Julian et d'Ida est plus léger car les deux personnages, appartenant à la grande bourgeoisie allemande, doivent se marier pour qu'une relation sexuelle soit possible entre eux sans scandale. Une scène a montré que les Klotz surveillent leur fils et notamment sa

⁸¹ Jean de Baroncelli, « Présentation de "LA PORCHERIE" de Pier Paolo Pasolini, *Le Monde*, 2 septembre 1969 : https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/09/02/presentation-de-la-porcherie-de-pier-paolo-pasolini_2432671_1819218.html (consulté le 02/06/2021).

relation avec Ida car, pour eux, ce sont les bénéficiaires financiers du mariage qui comptent, et non pas les sentiments des deux jeunes gens. En fait, il n'y a pas de totale rupture générationnelle entre Julian et ses parents, d'où son incapacité à accepter une vie nouvelle avec Ida. Julian ne peut pas adhérer à l'esprit contestataire qui permet à Ida de rompre avec le passé nazi de son pays et de s'engager politiquement dans le mouvement de sa génération. Leur relation est donc vouée à l'échec.

Le cinéma de Pasolini préfère le silence au badinage, mais il ne faut pas oublier que l'intrigue principale de *Porcile* s'appuie sur le texte de la pièce de théâtre éponyme écrite en 1967, un texte encore plus long que celui repris dans le scénario, qui sera encore réduit dans le film de 1969. Le film s'inscrit, par son intrigue allemande, dans l'héritage de la pièce et en reprend le texte, mais le goût de Pasolini pour le cinéma muet l'incite à introduire une seconde intrigue dans laquelle la parole sera réduite à une phrase de Clémenti, à des cris et à des propos inaudibles. Pour Pasolini, la langue a été privée de sens par la culture bourgeoise et par la télévision. Cet état de fait est désigné par l'écrivain français, Bernard Noël, qui rejette également la télévision, sous le nom de « sensure », un concept qu'il crée dans *L'Outrage aux mots* en 1975. Il dénonce, comme Pasolini, la privation du sens des mots par la bourgeoisie :

[L]a tolérance [du pouvoir bourgeois] est le masque d'une violence autrement oppressive et efficace. L'abus de langage a un double effet : il sauve l'apparence, et même en renforce le paraître, et il déplace si bien le dieu de la censure qu'on ne l'aperçoit plus. Autrement dit, par l'abus de langage, le pouvoir bourgeois se fait passer pour ce qu'il n'est pas : un pouvoir non contraignant, un pouvoir « humain », et son discours officiel, qui étalonne la valeur des mots, les vide en fait de sens – d'où une inflation verbale, qui ruine la communication à l'intérieur de la collectivité, et par là même la censure. Peut-être, pour exprimer ce second effet, faudrait-il créer le mot SENSURE, qui par rapport à l'autre indiquerait la privation de sens et non la privation de parole. La privation de sens est la forme la plus subtile du lavage de cerveau car elle s'opère à l'insu de sa victime⁸².

6.2 La limite de la révolte d'Ida : le mariage

Ida dispose certes d'une liberté non négligeable et a un discours contestataire mais, dans la seconde partie du film, elle revient voir Julian et ce qu'elle est venue lui annoncer confirme que, si elle a réussi à s'opposer à la génération nazie de ses parents, elle n'est pas en rupture avec les institutions bourgeoises et que même son féminisme a des limites. Elle ne rejette pas le mariage, c'est pourquoi Pasolini la fait apparaître comme

⁸² Bernard Noël, *L'Outrage aux mots*, Paris, Flammarion, 1975, repris dans *Œuvres II*, Paris, P. O. L., 2011, p.30.

la future épouse épanouie d'un jeune bourgeois, ce qui permet de clore l'intrigue de sa relation avec Julian.

Elle se présente dans un élégant habit sombre assorti d'une écharpe écossaise, portant un chapeau qui dissimule ses cheveux, dans la pièce où Julian, simplement vêtu d'un pull beige, est assis à une table où il prend une collation. La musique choisie est celle de la harpe de Klotz. Ida ouvre le dialogue par « Stai meglio, Julian ? », ce qui rappelle qu'elle avait revu Julian alors qu'il était alité. Et Julian répond : « Sì, grazie a una certa complicità con mio padre ». Cette réponse confirme au spectateur que Julian est assez obéissant et choisit de ne pas se révolter contre le nazisme de son père. Ida répond, non sans ironie : « Il tuo ambiguo amico e ambiguo nemico », ce à quoi Julian répond simplement : « Sì. La sua coscienza ambigua si è unita alla mia pura esistenza », réponse qu'Ida ne peut véritablement comprendre, du fait que Julian a gardé secret son amour pour les porcs. Ida ne le contrarie pas et répond : « È in un gran momento tuo padre ». La réponse de Julian peut surprendre car, bien qu'il ait affirmé avoir une certaine complicité avec son père, il ne participe pas à la fête organisée à Godesberg en son honneur et dit : « Ciò che è a me del tutto indifferente ». Ida poursuit en soulignant la notoriété acquise par son père : « Ma tutta la Germania ne parla. È il principale argomento di tutti i giornali. E tutti i nostri imberbi amici incoronati di barba hanno un nuovo motivo per sentirsi dalla parte della ragione ». Julian se contente de plaisanter : « Herdhitze & Klotz oppure Klotz & Herdhitze ? » et d'ajouter : « E nell'indignazione dei tuoi amici ? » Ida ne se trouble pas et rétorque : « Naturalmente Herdhitze, massacratore di Ebrei e uomo nuovo, ha il primo posto ». Julian répond en pensant à son père : « Un piccolo insuccesso per mio padre. Ci sarà stato un patteggiamento ». Julian ne s'arrête pas sur la question de la Shoah et plaisante en mettant les Juifs et les porcs sur un même plan, si bien qu'exaspérée, Ida finit par lui répondre : « Julian, è difficile parlare con te », et elle quitte la pièce, tandis que la caméra la filme de dos tandis qu'elle dit : « Ma io sono venuta per salutarti e dirti addio, come si dice ». Elle s'adosse contre la partie boisée qui entoure l'entrée de la pièce et Julian se lève enfin de son siège bourgeois. Il s'avance vers elle en disant : « Bene, Ida. Primo o poi, come si dice... doveva succedere ». Elle annonce alors son mariage : « Ma mio sposo » et Julian, au lieu de la féliciter, ironise : « Con un imbecille coronato di barba ? » Ida réplique : « Non ridere, Julian ? » Ils se font face et s'opposent comme d'habitude. En s'éloignant, Ida donne le nom de son futur époux : « Il mio amore per un certo Puby Jannings ? » Julian, enfin sérieux répond : « Perché no ? Se lo ami veramente ». Mais Ida ne peut imaginer qu'il l'ait comprise et rétorque : « No, non ti viene

dalla felicità che mi dà Puby ». Julian finit par demander à Ida : « Ma cos'è questo Puby ? » Il la raccompagne et au moment de descendre l'escalier, elle répond : « Un bel ragazzo. Due anni più giovane di te, appena laureato. Il suo riformismo è pulito come i suoi occhi... la sua morale forte come i suoi muscoli. Fa parte di una squadra sportiva ». Julian se met à siffloter et Ida ajoute une information politique : « Non è anticomunista ». Si l'on prend cette information en relation avec la situation politique de l'Allemagne, il y a cohérence avec la participation d'Ida à la manifestation de Berlin. Mais on peut aussi penser à Pasolini et voir dans ce jeune homme sportif non anticomunista, quelqu'un qui correspond aux goûts de l'auteur. Ida poursuit en brossant un portrait élogieux de son futur époux tandis que Julian continue à siffler avant de lui exprimer sa complète indifférence à l'égard du fiancé qu'elle va épouser.

Julian se montre impoli au plus haut point dans cette dernière entrevue avec Ida. Nous pouvons noter les différentes fautes commises par Julian : lorsqu'elle arrive, il ne se lève pas pour la saluer ; il continue de manger sans lui proposer une tasse de thé ou de café ; il parle la bouche pleine et il déclare son indifférence à l'égard du futur mariage d'Ida au lieu de la féliciter.

Une fois parvenus au bas de l'escalier, Ida et Julian échangent des propos plus agressifs. Ida croit comprendre que Julian déteste son futur époux et lui dit : « No, ne provi odio », et Julian lui répond : « Semmai amore », ce qui semble ironique. Ida demande à Julian : « E perché non vuoi farne parte ? » Et Julian répond avec des propos méprisants et racistes qui confirment qu'il n'a pas rompu avec les idées nazies de la génération de son père : « Perché non chiedi questo a uno di tuoi Ebrei o dei tuoi negri ? » Ida, exaspérée, lui répond : « Non c'è niente da fare con te forse perché non esisti ». Cette dernière proposition « perché non esisti » est une allusion à la philosophie de Sartre⁸³ qui résume sa pensée dans *L'Existentialisme est un humanisme* : « L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. Tel est le premier principe de l'existentialisme ». Le repli sur soi de Julian qui rejette toute relation avec l'autre fait qu'aux yeux d'un sartrien, il n'existe pas. « Non esisti » est le bilan sartrien de Julian vu par Ida. Ils se disent adieu mais, tandis qu'Ida est sur le point de sortir de la villa, Julian se décide à parler de lui et

⁸³ Pasolini a rencontré Sartre en 1964 lors de la sortie de son film, *Il Vangelo secondo Matteo*. Enrico Menduni résume la rencontre en ces termes : « I due si incontrarono in un luogo appartato ed elegante della Rive Gauche, al bar dell'Hotel du Pont Royal. Cristianesimo e Terzo mondo, religione e povertà, ragione e irrazionalità sono i temi dell'incontro », dans « Sartre e Pasolini, un incontro », *Studi sartriani*, Anno XII, 2018 : <https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2019/05/Sartre-e-Pasolini-un-incontro.pdf> (consulté le 03/06/2021).

de ce qu'il aime. Cette tirade est issue de la pièce *Porcile* mais un peu raccourcie. Julian finit par parler d'une histoire avec un porcelet dont il a rêvé la nuit :

qualcosa, cosa, non ricordo, forse un giocattolo. Ed ecco che sull'orlo dell'ultima di queste pozze, c'è un maiale, un maialino. Io mi avvicino a lui, come per prenderlo, per toccarlo e lui allegro mi morde. Il suo morso mi strappa quattro dita della mano destra che però restano attaccate e non sanguinano come se fossero di gomma. Io giro con queste dita penzolanti, sconvolto da quel morso. Una vocazione al martirio ? Chissà mai qual è la verità dei sogni oltre a quella di renderci ansiosi della verità ?

Ces propos terminent la tirade de Julian, dans le film comme dans la pièce de théâtre⁸⁴. Ces propos sont présentés comme un rêve : « Ho sognato poche notti fa / che ero per una strada buia, / piena di pozzanghere [...] ».

Le contenu du rêve ressemble curieusement à la réalité mais, comme dans *La Vie est un songe* de Calderón, Pasolini fait allusion au rapport entre le songe et la vérité : « Non ho altro modo per affrontare la verità⁸⁵ », déclare Julian dans sa tirade. Par rapport à l'existence telle que la voient Sartre et Ida, nous sommes là dans une conception totalement différente de l'existence. Pour Sartre, dont Ida est ici la porte-parole, il n'y a de vérité que dans l'action, et la vie est la « somme » des actes accomplis par un être humain. Pour Julian, la vérité est dans la nature⁸⁶ et dans le songe, une forme de double de la poésie. Nous découvrons ici le visage caché de Julian, l'amoureux de la nature, laquelle est considérée comme un don. La pièce aide à comprendre le film et montre que Julian n'est, qu'en apparence, l'héritier du nazisme, que sa vérité cachée est un amour de la nature partout célébrée dans l'œuvre de Pasolini, et notamment dans plusieurs séquences de *Teorema* ainsi que dans l'intrigue secondaire de *Porcile* qui montre à l'écran la beauté pure et sauvage de l'Etna. Dans « Ossessione soteriologica », poème daté d'avril 1969, donc contemporain de *Porcile*, le poète est subitement bouleversé par la vue de la vie naturelle, celle des prés verts, alors que lui se trouve sur l'autoroute :

Era quasi grigia l'erba di quella gobba, contornata dal tufo
mozzato di una cava; grigio il tufo; grigio il cielo;
c'era solo sui profili della campagna un contorno turchese.
Perché poco prima m'era successo di trovarmi con gli occhi bagnati
di lacrime improvvisi, di vecchio, in un luogo qualsiasi
sull'autostrada, da dove si vedano grandi distese
di prati, verdi d'un verde disperatamente folto: era aprile!
era la fine d'aprile! e l' avida erba trionfava rinata, presente,

⁸⁴ Voir la pièce, « VIII episodio », dans *Teatro, Op. cit.*, p. 627.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Julian déclare, dans la pièce, son amour pour la nature et rejoint ainsi l'amour de Pasolini pour la nature, laquelle joue un rôle essentiel dans *Teorema*. Julian dit dans la pièce : « Che cosa resta ? / Tutto ciò che non mi appartiene. / Che non è ereditario, o possesso padronale, / o naturale dominio almeno dell'intelletto : / ma, semplicemente, un dono. Prima di tutto, la natura », *Ibid.*, p. 623.

forte, fitta (al sole che per un momento usciva a illuminarla).
 Ch'io abbia pianto come un vecchio, che, dopo aver tanto posseduto
 il mondo, lo ritrova come una cosa che non gli spetta più,
 ma, libero dagli obblighi di questo possesso, finalmente lo vede
 per la sua bellezza, soltanto per la sua riapparsa bellezza...⁸⁷

Pasolini déplore, dans ces vers de *Trasumanar e organizzar*, d'avoir possédé le monde au lieu de l'avoir simplement contemplé dans sa beauté naturelle. Il rejoint Dante qui, dans le Chant XVII de *Purgatorio*, écrit :

Lo naturale è sempre senza errore,
 ma l'altro puote errar per malo obietto
 o per troppo o per poco di vigore⁸⁸.

La conclusion de Pasolini sur le mariage d'Ida est en fait une condamnation du mariage bourgeois auquel Pasolini oppose l'amour naturel, celui qui n'a besoin d'aucune obéissance à la loi du code civil. Cette prise de parole finale de Julian, dans le film comme dans l'épisode VIII de la pièce, est là pour renvoyer dos à dos la révolte des jeunes bourgeois de 67 ou 68 et le nazisme dont hérite Julian lorsqu'il se réfère à son père. La vraie révolte est dans l'art et la sexualité libre et naturelle comme le suggère Pasolini dans le personnage de Pietro de *Teorema*, ainsi que dans l'accord avec la nature, que Pasolini évoque en référence au célèbre vers de Dante « Lo naturale è sempre senza errore », nature qui apparaît sous sa forme sauvage dans la seconde intrigue de *Porcile* et dans le rêve-vérité de Julian.

7. Le rôle des deux personnages incarnés par Ninetto Davoli

Ninetto Davoli incarne dans *Teorema* un rôle en apparence secondaire, celui d'un facteur mais, dans *Porcile*, il joue un rôle plus important et devient, à la fin du film, le porte-parole du groupe des employés de Klotz. En outre il apparaît dans les deux intrigues du film.

⁸⁷ Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, dans *Tutte le poesie II*, *Op. cit.*, p. 253.

⁸⁸ Dante, *La Divine Comédie, Le Purgatoire / Purgatorio*, trad. par Jacqueline Risset, Paris, GF Flammarion bilingue, 1992, p. 158.

7.1 Ninetto Davoli dans *Teorema* : le messager sous l'apparence d'un facteur

Dans *Teorema*, Ninetto fait son entrée au début de la première partie du film et fait office de facteur apportant un télégramme à la famille de Paolo. Et il revient à la fin de la première partie avec un nouveau télégramme. Son arrivée est marquée par la même musique lors de ses deux apparitions.

C'est une musique légère et gaie, sur laquelle danse le jeune facteur tandis que le portail électrique se referme sur lui. L'image est de couleur sépia. Il porte une chemise blanche, décrit un cercle et agite les bras à l'horizontale comme si c'étaient des ailes. Il est très souriant. Il monte le perron, toujours en dansant, et extrait d'une sacoche un courrier qu'il remet à Emilia. Celle-ci, le visage fermé, regarde le message tandis que le facteur lui parle sans que le spectateur ne puisse entendre ses paroles. Il insiste mais Emilia se retire et il n'a que le temps de sortir avant que le portail électrique ne se referme. La gravité d'Emilia contraste avec la gaieté du facteur.

La seconde apparition de Ninetto Davoli se fait sur une pellicule en couleur. Il n'entre pas par le grand portail mais par une petite porte verte qui le conduit sous les arcades du pavillon. Il fait le même mouvement des bras que dans la séquence du début, puis fait une roulade sur la pelouse bien verte au son de la même musique. Le spectateur voit, de l'extérieur, Emilia s'avancer vers la porte vitrée. Elle l'appelle par son nom, Angelino, mais il se cache derrière un arbre et tarde à aller vers elle. Il s'avance et, après avoir monté les marches du perron, lui dit : « Angelino : cosa ? Allora parli. Sono proprio contento ». Il est filmé en gros plan épaule, et sourit. Emilia garde le silence et lui signe un carnet avant de se retirer, toujours sans sourire. Déçu, le facteur s'en va, la voix triste, en disant : « Ciao Emilia ». Puis il retrouve sa gaieté et se retire en sautillant sur la pelouse, les bras étendus à l'horizontale, comme s'il volait.

Le nom donné par Emilia au facteur est sans doute son véritable prénom, Angelo, suivi du diminutif affectif *-ino*, car elle ne plaisante pas. Ce prénom nous renvoie au vocabulaire religieux, Angelino étant le diminutif de Angelo qui désigne l'ange. Dès lors, il n'est pas sûr qu'Angelino soit un véritable facteur de la poste italienne. Il apparaît plutôt comme le messager d'un dieu invisible destiné à annoncer l'arrivée, puis l'ordre de départ, de l'*ospite*. Les messages qu'il transmet ne comportent pas le nom d'un expéditeur mais tout le monde se soumet à ce qui est écrit sans discuter, comme si ce texte était une parole d'Évangile.

7.2 Ninetto Davoli dans *Porcile* : le lien entre les deux intrigues ou la transcendance du personnage

Ninetto Davoli apparaît à cinq moments distincts de *Porcile* : trois fois dans l'épisode I qui se passe au Moyen Âge, et deux autres fois à la fin de l'épisode II, celui qui se situe à Godesberg en 1967. Il ne joue pas le même rôle dans les deux épisodes bien que ces deux rôles distincts aient pour point commun de lui donner la fonction de témoin des faits dans chaque épisode.

Dans l'épisode I, Ninetto Davoli apparaît pour la première fois dans le rôle d'un homme marié, sans doute un paysan, qui suit un sentier de l'Etna avec sa femme, portée par un mulet. Ils vont droit vers le groupe des cannibales sans le savoir. Nous avons déjà décrit cette séquence et l'on pourra s'y reporter pour plus de précisions. Ninetto Davoli a dans cette séquence un rôle dramatique, contrairement à son rôle dans *Teorema*.

Nous retrouvons l'acteur un peu plus loin dans le film. Nous voyons d'abord le jeu de ses pieds chaussés de sandales qui dansent derrière une cloche au son d'une flûte, puis la caméra dévoile Ninetto à droite de l'écran près de la cloche. Il porte de curieux vêtements, plus appropriés à une fête qu'au travail. Il est vêtu d'un pantalon lacé sous les genoux et évasé avec des dentelles, un blouson de cuir sur une chemise bleue. Il porte un chapeau gris clair orné de fleurs bleues. Puis, de l'ouverture laissant voir la cloche, il regarde des hommes remonter la rue. Il quitte promptement l'ouverture du clocher et l'on devine qu'il descend rapidement l'escalier. Nous le retrouvons dans une rue près de l'église, courant parmi d'autres hommes vers un bâtiment. Il fend la foule et traverse un jardin avec une fontaine et ralentit le pas pour s'immobiliser à droite de l'écran près de trois hommes debout devant un palmier, tandis qu'à gauche de l'écran, nous revoyons les soldats qui ont interpellé les cannibales sur les pentes de l'Etna. Les autres hommes sont vêtus comme lui et tous portent un chapeau. Il ôte son chapeau et se dirige vers un personnage important qui écoute les plaintes d'un paysan. Le paysan s'incline et cache ses yeux, peut-être parce qu'il pleure. La séquence s'arrête sur un plan rapproché épaule de l'homme qui a écouté le paysan éploré. Suit la séquence où des soldats tentent d'arrêter la microsociété cannibale sur les pentes de l'Etna.

Nous retrouvons Ninetto une fois que les cannibales ont été arrêtés et conduits près de l'église. Ils sont au centre du rassemblement. Une cloche sonne et un homme déplie un parchemin. Tandis qu'il en donne une lecture publique, inaudible car sa voix

est couverte par le son de la cloche, nous voyons Ninetto arriver à la droite de l'écran devant les ruines d'une tour. Il s'approche et la caméra filme son visage de profil en gros plan, tandis qu'en face de lui le lecteur continue à lire le parchemin au son de la cloche qui sonne le glas. La séquence se termine par la présentation de la croix aux deux cannibales.

Nous retrouvons les membres de la cérémonie sur les pentes de l'Etna. Ninetto est à la droite de l'écran, dans le plan d'ensemble qui montre le groupe des personnages. Il s'en détache pour traverser l'écran, tenant son chapeau à la main par marque de respect, et contournant les condamnés déjà couchés à terre et attachés à un poteau, et une fois que l'*uomo* a déclaré ; « ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana e tremo di gioia », la caméra filme Ninetto, au visage saisi d'effroi, en plan rapproché épaule. Puis on le voit à la gauche de l'écran tandis que le compagnon de l'*uomo* hurle et que les soldats s'emparent de lui pour l'immobiliser à terre. Ninetto se trouve près de l'*uomo* qui lui répète sa phrase ; on voit l'*uomo* de face en plan rapproché épaule et Ninetto de dos en gros plan. Après une vue sur le compagnon qui se débat, attaché au sol, l'*uomo* répète sa phrase à Ninetto, toujours de dos. Les soldats passent devant Ninetto pour saisir l'*uomo*, et Ninetto remet son chapeau. Nous le revoyons, en plan rapproché épaule, de face, à deux reprises, tandis que les soldats attachent l'*uomo*. Pendant que l'assistance commence à se retirer, Ninetto se tourne vers les condamnés, devant passer près des corps. Il semble ne pas croire que des êtres humains puissent être punis ainsi et ne cesse de se retourner vers eux. Alors que l'assistance est filmée au loin dans un plan panoramique, Ninetto s'agenouille, son chapeau de nouveau à la main. Nous voyons en image subjective ce qu'il voit : des chiens s'approcher des corps étendus, les flairant avant de les manger. Une image montre de nouveau Ninetto agenouillé, tenant son chapeau des deux mains, devant la vue des condamnés que les chiens commencent à mordre. Il semble compatir et prier pour eux malgré ce qu'ils ont fait subir à son épouse. Pasolini donne ainsi de Ninetto l'image d'un homme infiniment bon, prêt à pardonner.

Ninetto apparaît ensuite dans un tout autre contexte. Tandis que Klotz et Herdhitze célèbrent leur association, Julian quitte le palais et se dirige vers les bois. Nous voyons alors, dans un plan d'ensemble, Ninetto en bleu de travail en train d'assembler en tas de l'herbe sèche en lisière des bois. Apercevant Julian, il court vers lui dont il est séparé par le bassin. Il tient son râteau sur l'épaule et sourit à Julian qui longe le bord du bassin.

Puis, il le salue d'un « Buon giorno, signorino » et Julian lui répond « Ciao, Maracchione ». Et Ninetto se remet à son travail tandis que Julian disparaît dans le bois.

Nous le reverrons parmi les employés de Klotz venus rapporter ce qu'ils savent de la mort de Julian. Nous avons déjà commenté cette séquence⁸⁹.

Le double rôle de Ninetto Davoli le montre fidèle à lui-même, toujours plein de bonté, affligé par le malheur des autres, même si ceux-ci l'ont gravement offensé, comme c'est le cas des cannibales. Mais il révèle aussi que Ninetto n'est pas un homme comme les autres puisqu'il vit à la fois au Moyen Âge et en 1967. Cette transcendance du personnage le place du côté du divin. Sa couleur est le bleu des vêtements qu'il porte dans l'ensemble du film, une couleur qui renvoie au ciel et au voile de Marie, mère de Jésus. Comme le disait Emilia dans *Teorema*, en l'appelant Angelino, il apparaît dans *Porcile* comme un messager de Dieu venu sur terre pour partager la souffrance des hommes et leur apporter sa compassion, versant même des larmes lorsqu'il évoque la mort de Julian. C'est un ange gardien, proche des hommes sacrifiés que sont Julian et l'*uomo* de l'Etna, un ange qui a pris une apparence humaine.

⁸⁹ Voir supra.

**III. L'absence de crise existentielle
comme preuve de l'inhumanité dans *Porcile***

Porcile est un film qui traite de comportements réprouvés par la société. Pasolini y aborde des sujets sensibles, voire tabous. Parmi ces thèmes, nous trouvons l'extermination infligée par les nazis à six millions de Juifs pendant la seconde guerre mondiale, leur goût pour des actes comme la torture ou l'expérimentation médicale sur des humains. Ces actes sont le fait de personnages qui n'ont aucune éthique et ne se posent généralement pas de questions existentielles, si bien que certains des personnages de *Porcile*, notamment Klotz, Guenther, et surtout Herdhitze, sont idéologiquement coupables car, bien que l'action du film se déroule en 1967, ils ont gardé des comportements et une façon de penser hérités de leur adhésion au nazisme. Pasolini est certes connu pour son goût de la provocation mais, en abordant ces questions taboues, il nous interpelle. Dans « Pasolini politique », Paul Magnette s'appuie sur *Pasolini politico* de Franco Fortini qui « regrette l'incapacité de Pasolini à sortir de la « tonalité des années cinquante, c'est-à-dire de l'héritage de l'existentialisme, de la Résistance et du populisme⁹⁰ ». Dans *Porcile*, Pasolini se situe certes dans l'héritage de l'existentialisme et dénonce les crimes nazis, mais est-ce là un tort ? Faut-il ne plus s'interroger sur les questions existentielles dans l'Italie en crise des années 60 et ne convient-il pas de dénoncer la façon dont de nombreux anciens nazis (et fascistes en Italie) se sont glissés dans la société de l'après-guerre, y faisant fortune sans le moindre remords pour leurs crimes restés impunis ? C'est de ces questions que traite *Porcile*, qui n'est pas un film à succès, mais un film qui donne matière à penser. De plus, en 1960, Pasolini qui s'investit dans la traduction de tragédies grecques écrit : « L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta⁹¹ ». Cette société dite évoluée des années 60 mérite que son contemporain, en l'occurrence Pasolini, y jette un regard critique. Nous nous demanderons en quoi les nazis survivants font eux aussi partie de la porcherie puis nous nous interrogerons pour savoir ce que Pasolini veut dénoncer à travers ce retour sur le nazisme.

⁹⁰ F. Fortini, *Pasolini politico* (1979), in *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 198, cité par Paul Magnette, « Pasolini politique », *Lignes*, 2005/3, n° 18, p. 23 : <https://www.cairn.info/revue-lignes-2005-3-page-7.htm> (consulté le 27/04/2021).

⁹¹ Pier Paolo Pasolini, *Appendice a "Orestiade"* (1960), Milan, Teatro, Mondadori, "I Meridiani", 2001, p. 1009.

8. Les nazis ou les porcs

Lors de ses échanges avec Klotz, dans la seconde partie du film, son ami Hans Guenther⁹² lui révèle différents éléments concernant l'identité et l'apparence physique du riche bourgeois qu'ils ont connu sous le nom de Hirt et qui se fait appeler Herdhitze. Klotz est affublé d'une moustache semblable à celle d'Hitler et traite d'une question grave, le nazisme, tout en jouant de la harpe. Le personnage est ridicule mais aussi immoral ; il est grotesque. Son ami Hans Guenther est un bavard très fier de raconter des ragots. Lorsque ces deux personnages sont ensemble, il n'y a plus d'action dans le film qui devient très proche de la pièce de théâtre éponyme⁹³. Le rythme du film suit celui de la conversation de Klotz et de Guenther et le décor est celui de la pièce où Klotz joue de la harpe : celui-ci est totalement différent du décor initialement prévu par Pasolini dans les didascalies du scénario : « La biblioteca-studio del signor Klotz, nella sua villa. Una stanza vasta, accogliente, grandi scaffali di libri rilegati, pareti rivesti di legno » (1141). Dans le film, on ne voit aucun livre et Klotz ne lit pas, mais joue de la harpe ; sur les murs de la pièce sont accrochés quelques tableaux et celle-ci ne comporte que quelques meubles, notamment une table ronde et des sièges, visibles à droite de l'écran.

8.1 Klotz, un porc et un bouffon

Bien que le texte de l'épisode 2 de *Porcile* ne s'arrête pas sur le nom de Klotz comme il le fait sur celui de Herdhitze, nous voudrions tout d'abord nous interroger sur ce nom qui n'est certainement pas choisi au hasard par Pasolini. À la différence de Guenther dont le prénom est Hans, Klotz et Herdhitze n'ont pas de prénom. Cela a pour effet de donner de l'importance à leur nom. Alors que Hans et Günther (Guenther) sont un nom et un prénom très connus en Allemagne, il n'en va pas de même de Klotz, et encore moins de Herdhitze. En revanche, les deux noms renvoient immédiatement à leur signifié pour un germanophone.

Klotz est toutefois un nom allemand que Pasolini pouvait connaître en raison de la notoriété d'un homme du même nom. Georg Klotz est un Italien, originaire du Tyrol

⁹² Dans les langues qui n'ont pas la graphie ü pour traduire le phonème [y], comme c'est le cas de l'italien, il est d'usage d'orthographier le ü allemand par ue, le « e » ne se prononçant pas. Günther devient donc Guenther, prononcé [g y n t œ r].

⁹³ Les propos des anciens nazis de *Porcile* étant proches du scénario, voire de la pièce de théâtre, nous renverrons aux pages du scénario plutôt qu'au film en indiquant la page entre parenthèses si le texte du film n'en diffère pas.

du Sud, région où l'on parle italien et allemand. Il a choisi de faire son service militaire dans la *Wehrmacht* et a ainsi été complice de l'Allemagne nazie, avant de participer à de nombreux attentats en Italie en tant que membre du Comité de Libération du Tyrol du Sud, attentats qui ont conduit à son arrestation en 1964 et à sa condamnation au tribunal de Milan en 1969⁹⁴. Son nom était donc connu en Italie dans les années 60, et du fait que Georg Klotz était proche du nazisme et du fascisme, le nom propre *Klotz* a pu inspirer Pasolini pour son personnage. Il est d'ailleurs à noter que Pasolini prête à Klotz une allusion au Tyrol dans la séquence qui se déroule dans sa chambre à coucher. Klotz dit en effet à propos de Julian : « Cosa aspetta a fare regali ai poveri, facendo con loro un balletto tirolese ? » L'allusion au Tyrol trahit l'emprunt de Pasolini du nom de Klotz à un célèbre Tyrolien, et pour le spectateur italien l'allusion est perceptible.

Mais le caractère de signor Klotz doit plus au substantif allemand qu'au terroriste. Pasolini aime les mots et a certainement cherché le sens de Klotz dans un dictionnaire, car certains aspects de son personnage ont un rapport avec le substantif allemand *der Klotz*. Pasolini n'était pas traducteur de l'allemand mais avait retraduit quelques poèmes allemands déjà traduits en italien en frioulan, et il est probable qu'il ait alors consulté un dictionnaire allemand/italien⁹⁵. Au sens propre, *der Klotz* signifie « le bloc » et au sens figuré peut désigner un « lourdaud », et c'est là que nous pouvons retrouver le Klotz du film qui, par rapport à Guenther ou à Herdhitze, paraît lourdaud, incapable de finesse et de perspicacité, au point qu'il ne comprend pas qu'il est dupé par Herdhitze et qu'il est en train de festoyer au moment où son fils unique meurt dans la porcherie voisine. Pasolini l'a voulu handicapé, ce qui permet dans le film d'accentuer sa passivité : on le transporte en fauteuil roulant et c'est seulement à la fin qu'il peut se déplacer seul à l'aide de cannes anglaises. Il est de plus présenté comme un blessé de guerre, ce qui pour un ancien nazi est un honneur.

Il va faire partie de ces personnages pasoliniens que l'on nomme les bouffons. On le voit dans des attitudes ridicules. C'est dans *Trasumanar e organizzar* que Pasolini consacre une partie du recueil au bouffon : « La Nascita di un nuovo tipo di buffone », or le premier poème de cette section mentionne la date : « nel mattino / del primo gennaio

⁹⁴ Voir : Alvisè Fontanella, « Georg Klotz, combattente per il Tirolo e la storia nera dei servizi segreti italiani » 25/01/2021, sur le site *Serenissima News* : <https://www.serenissima.news/georg-klotz-combattente-per-il-tirolo-e-la-storia-nera-dei-servizi-segreti-italiani/> (consulté le 26/07/2021). L'article présente le livre qu'Eva Klotz a consacré à son père.

⁹⁵ Voir les traductions de Hölderlin, George, Trakl, dans *Poesie II, Op. cit.*, p. 1464-1475. Le texte allemand est reproduit sous la traduction italienne.

1969 », ce qui est très proche de *Porcile*. Le deuxième poème, intitulé « Il Gracco » fait allusion à Tiberio Gracco « ucciso a bastonate dai nobili durante un tumulto nel 133 a. C⁹⁶ ». Le poème établit une relation directe entre le bouffon et le nazi car Pasolini cite Himmler et l'indique en note de bas de page : « SFIDO PUBBLICAMENTE COLUI / a spiegare / se per caso non consideri la mia vita “indegna di essere vissuta”. La citation est bien évidemment ironique. Le poème intitulé Gracco renvoie à Tiberio Gracco « ucciso a bastonate dai nobili durante un tumulto nel 133 a.C ». Faut-il y voir un lien avec Himmler qui, quant à lui, s'est suicidé le 23 mai 1945 en avalant du cyanure au moment de son arrestation ? Le lien nous paraît mince car Tiberius Gracchus est certes un militaire mais n'est pas l'auteur de ce que l'on appelle à présent des crimes contre l'humanité. Le poème ferait également référence au procès de *Teorema* dans la deuxième strophe où Pasolini écrit :

La nascita di un nuovo tipo di buffone
(lassù nell'Europa,
dove un procuratore generale trama tragici cavilli)
mi perseguita⁹⁷

Flaviano Pisanelli présente ainsi le substantif *buffo* :

Le lemme “bouffon” dérive du mot “buffo” qui est forgé sur l’onomatopée “buff”. Cette onomatopée était utilisée pour indiquer le bruit des joues qui se gonflent avant de souffler (du sanscrit “pupphusas” qui signifie “poumon”, d’où le terme français “bouffi”). En latin, nous retrouvons le mot “bufus” (crapaud) qui désigne l’animal qui se gonfle et qui souffle. En outre, en latin médiéval, le terme “bufo” renvoie à celui qui se moque, à un “railleur”. Le champ sémantique du lemme “bouffon” fait donc essentiellement allusion au “souffle intermittent de vent” qui surgit à l’improviste, qui cesse et revient comme par rafales, d’où en italien le mot de “bufera”. En tant qu’adjectif, le lemme “buffo” présente une connotation burlesque liée à quelque chose ou à quelqu’un qui provoque le rire, mais il est plus généralement synonyme de singulier, bizarre, drôle⁹⁸.

Dans plus d’une séquence, Klotz se plaira à essayer de faire rire son interlocuteur mais, pour le spectateur, c’est un personnage ridicule, un bouffon qui évite à *Porcile* un ton trop dramatique. Le film est orienté vers le burlesque, et ce dès la première partie où Pasolini nous présente Klotz et son épouse couchés dans un lit à baldaquins. Il porte un bonnet de nuit blanc à pompon, bien mis en évidence dans un plan rapproché épaulé qui laisse voir

⁹⁶ Pasolini, *Tutte le poesie II*, Op. cit., p. 1528, note de l’édition de Walter Siti.

⁹⁷ *Ibid.* Voir le poème p. 61 et le commentaire de Walter Siti, p 1527.

⁹⁸ Flaviano Pisanelli, *Trasumanar e organizzar* : La résistance de la parole face à l’illisibilité de l’histoire », *La Rivista* 4, Pier Paolo Pasolini entre régression et échec, 2015, <https://etudesitaliennes.hypotheses.org/files/2016/05/18.-Pisanelli-.pdf> (consulté le 23/07/2021).

un oreiller tissé avec des étoiles dorées. Il dort à gauche de son épouse, autrement dit la place de l'époux et celle de l'épouse sont inversées. C'est la femme qui règne sur la chambre. Klotz aime se référer au caricaturiste Grostz et dit : « I tempi di Grostz e di Brecht non sono affatto passati. E io avrei potuto benissimo essere designato da Grostz sotto forma di un triste maiale e tu di una triste maiala, a tavola, naturalmente ». Pasolini éprouvait sans doute de la sympathie pour Grotz qui avait souffert en raison de son engagement communiste et avait dû s'exiler pour échapper au III^e Reich. Dans le contexte, la référence contribue à faire de Klotz un bouffon puisqu'il se compare à « un triste maiale » qu'aurait pu caricaturer Grostz. La comparaison qui ridiculise le grand bourgeois qu'est Klotz est utilisée par Pasolini pour dénoncer la conduite de Klotz qui, du fait qu'il s'enrichit sans payer pour son passé nazi, est un porc et n'est pas du tout à plaindre. Mais dans « Il Gracco », c'est Himmler qui est considéré comme un bouffon, or la mort d'Himmler fait davantage penser à l'attitude de Hirt/Herdhitze qu'à Klotz. En effet, comme Hirt, Himmler s'est suicidé et a changé de nom. Himmler se fit passer pour le sergent Heinrich Hitzinger et, de même que dans le choix du nom de Herdhitze, Pasolini conserve les lettres du nom de Hirt, de même Himmler avait été incapable de choisir un nom totalement différent du sien. Lâche, Himmler ne se suicida qu'*in extremis* au moment où, par un examen médical, on s'apprêtait à lui ôter la capsule de cyanure qu'il avait dans la bouche. Il mourut donc le 23 mai 1945⁹⁹.

Klotz est également un faible et un lâche, incapable d'assumer son rôle de patron d'une grande entreprise, mais aucun rôle précis durant la seconde guerre mondiale ne lui est attribué ; il n'est donc pas un double d'Himmler. Klotz n'attire aucune sympathie puisqu'il évoquera, dans sa conversation avec Guenther, son passé nazi avec complaisance. Sartre aurait fait de Klotz un salaud comme Garcin dans *Huis clos* ; Pasolini en fait un porc stupide et ridicule, donc un bouffon.

8.2 L'habileté de Guenther dans l'art oratoire

Klotz fait entrer Hans Guenther (à la quarante-et-unième minute du film) sans se lever car il est handicapé. Guenther s'assied face à lui et la caméra le filme assis. Il porte

⁹⁹ Voir : Peter Longerich, *Himmler*, trad. par Raymond Clarinard, Paris, éd. Héloïse d'Ormesson, 2010, p. 708-709.

une barbe fournie mais pas de moustache. Klotz parle d'abord de Julian puis demande à Guenther : « Buone notizie dunque ? » Et Guenther est fier de lui répondre : « Si, il signor Herdhitze altri non è che il signor Hirt ! », la caméra filmant son visage en gros plan. Klotz n'en revient pas et, tout étonné, cesse de jouer de la harpe et répond : « Hirt ! Il vecchio Hirt ! Il mio vecchio compagno di studi prima a Essen, poi a Heidelberg ! » Sur ce point, s'il est vrai que Hirt a fait ses études de médecine à Heidelberg où il a d'abord obtenu son doctorat en médecine puis son habilitation, en revanche il n'a jamais étudié à l'université de Essen et il est peu probable que Klotz ait pu le fréquenter à la faculté de médecine de Heidelberg car Klotz n'a pas fait d'études de médecine et cette spécialité est généralement séparée des autres, du fait que les étudiants en médecine allemands ne suivent généralement qu'un cursus, alors que la quasi-totalité des autres étudiants doivent suivre deux cursus. Dans *Struthof* de Robert Steegman¹⁰⁰, nous pouvons trouver une biographie d'August Hirt dont nous citons ici le début :

Né le 29 avril 1898 à Mannheim, August Hirt est le fils d'un commerçant suisse. Il décroche son *Abitur* en 1917, après s'être engagé comme volontaire en 1914, à l'âge de 16 ans. Blessé aux mâchoires supérieure et inférieure, il en garde des séquelles visibles. Étudiant en médecine à l'université de Heidelberg, Hirt obtient la nationalité allemande en 1921, passe son doctorat en 1922, en soutenant une thèse sur « Le système nerveux sympathique chez les sauriens », et entame, très jeune, une carrière universitaire à Heidelberg, Greifswald et Francfort, avant d'être nommé à Strasbourg. Il mène des recherches en anatomie et acquiert une grande renommée internationale pour ses travaux dans le domaine de l'histologie. [...]. Hirt entre au Parti le 1^{er} mai 1937 (n° 4 012 784) et à la SS le 1^{er} avril 1933 (n° 100 414)¹⁰¹.

Hirt a obtenu le grade de Professeur à l'Université de Heidelberg et, étant protégé par Himmler, ce dernier l'a fait entrer à l'université de Strasbourg en 1942 et lui a attribué des fonctions au camp de Struthof :

Le 7 juillet 1942, Himmler ordonne au *SS Obersturmführer* Wolfram Sievers, chef de l'*Ahnenerbe*, de créer un Institut de recherche scientifique de défense (*Institut für wehrwissenschaftliche Zweckforschung*, IWZ), pour prendre en charge les recherches de Hirt et y associer celles du KL¹⁰² de Dachau. [...]
August Hirt est donc à la fois professeur titulaire à la faculté de médecine et chef de la section H de l'IWZ, chargé de recherches anatomiques et histologiques. (googlebook)

August Hirt, qui savait qu'il allait être arrêté pour sa participation au génocide, s'est suicidé par arme à feu le 2 juin 1945, à Schönenbach, au Sud de l'Allemagne. Sa

¹⁰⁰ Robert Steegmann, *Struthof, Le KL-Natzweiler et ses commandos : une nébuleuse concentrationnaire des deux côtés du Rhin 1941-1945*, Strasbourg, La Nuée bleue/DNA, 2005, p. 391-392.

¹⁰¹ *Ibid.*, Note 1630 BAB BDC – 4197, Hirt *Personal Akten*. Hirt est *SS-Untersturmführer* (1937), *Obersturmführer* (1941), *Waffen-SS* (10/04/1942), *Hauptsturmführer* (1942) et *Sturmbannführer* (20/04/1944). Entre 1939 et 1941, il est médecin militaire sur le front de l'Ouest », *Ibid.*, p. 486.

¹⁰² KL est une abréviation allemande pour *Konzentrationslager*, camp de concentration.

présence dans le film de Pasolini est donc purement fictionnelle. Il aurait pu être évoqué mais pas intégré au film en tant que personnage. Klotz, qui ne l'avait pas reconnu, demande : « Ma si è fatto la plastica facciale », ce que confirme Guenther, en faisant l'éloge de l'Italie : « Gli studi sulla plastica facciale in Italia sono assai progrediti ». Cette nouvelle invention concernant Hirt semble suggérer que l'on peut effacer son passé et se rajeunir grâce à la chirurgie esthétique. En fait, si l'on s'en remet à une étude de Beate Klarsfeld, ce n'était même pas nécessaire car la R.F.A. n'a pas traqué les anciens nazis : « Du fait de la mauvaise volonté prise par les gouvernements allemands pour les extradier ou pour admettre qu'ils soient jugés en Allemagne, ces criminels vivent paisiblement à travers la république fédérale, sans même avoir changé de nom. Ils savent bien que personne ne viendra les inquiéter¹⁰³ ». Pasolini savait-il cela ? Il savait sans doute que des criminels nazis vivaient en liberté en Allemagne et en Italie car la déportation de « réfugiés » venus de l'Est avait contraint le gouvernement italien de l'après-guerre à organiser leur séjour, et pour beaucoup, leur expatriation vers l'Amérique du Sud, mais il ne s'imaginait peut-être pas que ce leur fût si facile. La plupart ne changèrent pas même de nom, et bien sûr ils n'eurent aucun besoin de recourir à la chirurgie esthétique. Du fait que Pasolini a inventé une vie postérieure à 1945 à Hirt qui était mort, il a dû créer toute une fiction qui a donné de l'importance à Ugo Tognazzi dans son interprétation de Herdhitze, alias Hirt.

Mais revenons à Guenther. Celui-ci veut rester le maître du discours et, en bon Allemand, suggère : « Sarà meglio procedere con ordine », ce qui permet en passant à Pasolini de faire la critique des Allemands qui font de l'ordre une valeur fondamentale. Klotz se réjouit et acquiesce aussitôt. Guenther reprend donc avec emphase : « Dunque, il signor Herdhitze, il suo avversario politico, la bestia nera delle industrie, l'uomo, l'uomo nuovo della Germania Occidentale, altri non è che il signor Hirt con la plastica facciale ». Le scénario de Pasolini ne comportait pas la notion d'adversité : « Dunque... Dunque : il signor Kulen, la bestia nera delle industrie Klotz, l'uomo nuovo della Repubblica Federale, il "concorrente", è il nostro caro signor Hirt » (1143). Dans cette présentation sur un rythme ternaire du grand industriel dont le véritable nom ne sera prononcé qu'en fin de phrase, nécessairement accentué puisqu'il s'agit d'un nom propre monosyllabique, se fait jour toute l'ironie de Pasolini qui a choisi de mettre en scène dans

¹⁰³ Beate Klarsfeld, « L'affaire Klaus Barbie », dans *La Traque des criminels nazis*, dirigé par Serge Klarsfeld, Paris, Tallandier, 2013, p. 109.

cette seconde partie du film d'anciens nazis, avec tout le dégoût que cela peut inspirer. En effet, il n'y a aucune condamnation des crimes commis par Hirt puisque Guenther en rattachant Hirt à lui-même et à Klotz par la formule ironique « *nostro caro signor Hirt* » ne va pas au-delà de l'antiphrase. C'est en cela que Guenther peut être considéré comme mesquin. Il a plus de finesse que Klotz et en joue pour se mettre en valeur. Guenther réussit ainsi à passionner Klotz qui, filmé en gros plan, réagit : « *Veniamo al sodo. Proprio sodo* », ce qui signifie : « Allons droit au but » et montre que Klotz voudrait faire une entorse à la règle allemande du récit méthodique car il est pressé d'en savoir plus. Mais Guenther prend plaisir à s'écouter parler et à faire languir Klotz, et poursuit en revenant en arrière pour nous ramener à ce qui s'est passé à la fin de la guerre : « *La guerra finiva ed il fronte degli alleati si avvicinava a Strasburgo. Cosa doveva fare il dottor Hirt degli 80 pezzi della sua collezione unica nel suo genere ?* » Cette référence à la collection de crânes juifs de Hirt montre que Pasolini était bien informé sur les activités de Hirt. Et Guenther poursuit : « *Furono fatti tutti scientificamente scomparire attraverso meticolose cremazioni e i loro denti d'oro vennero consegnati al dottor Hirt, il quale con quei denti d'oro scomparve* ». Nous ne pouvons que constater que Guenther connaît l'appât du gain de Hirt. Nazisme et capitalisme se ressemblent pour Pasolini. En fait, l'extraction des dents d'or des Juifs était pratiquée dans tous les camps d'extermination nazis.

Le recours à la chirurgie esthétique de nazis après la guerre était beaucoup plus rare et c'est sur cette idée de Pasolini que repose la révélation du discours de Guenther. Seuls quelques nazis ont eu recours à cette intervention et à un changement de nom pour échapper à la police mais, dans ce cas, le coupable partait vivre à l'étranger pour ne pas être démasqué, ce qui n'est pas le cas ici où Herdhitze se vante et cherche à posséder la plus grosse entreprise d'Allemagne de l'Ouest en s'alliant à Klotz.

À cette fiction sur le personnage de Hirt au-delà de 1945, s'ajoute l'introduction d'un nouveau personnage fictif dont l'invention est surtout destinée à ajouter aux qualités oratoires de Guenther, le plaisir de jouer sur les sons. En effet, ce nouveau personnage présenté comme un associé de Hirt s'appelle « Ding ». Le choix de ce vocable par Pasolini est destiné à mettre en évidence la bêtise de Klotz, lequel semble d'ailleurs faussement allemand puisqu'il s'amuse à répéter le nom de *Ding* sans penser à la signification de *das Ding* en allemand, substantif très banal signifiant « la chose ». Herr Ding, n'est donc que l'équivalent allemand de l'italien *Signor Cosa* ou du français *Monsieur Chose*, les deux pouvant aussi se traduire par *Monsieur Machin*. Klotz, qui

essaie de prononcer *Ding*, comme si ce mot avait quelque chose d'étonnant, alors qu'il est tout à fait banal en allemand, permet à Pasolini d'imposer le signifiant *Ding* au détriment du signifié. Klotz fera même fort justement remarquer que ce vocable pourrait être *confuciano*. Or *dīng* existe bel et bien en chinois et correspond à l'idéogramme 定. Pasolini s'amuse donc avec un signifiant dont il connaît certainement le sens en allemand et qui sonne chinois à ses oreilles. Ce moment de la conversation de Guenther et de Klotz montre leur bêtise et fait oublier que tout associé du véritable Doktor Hirt ne peut être que, comme lui-même, un criminel de guerre. Guenther définit d'ailleurs, dans le scénario, Ding comme « un ottimo collaboratore del nostro signor Hirt-Kulen (1146). Le film est plus concis et annonce aussitôt l'arrivée de Herdhitze. Le nom de Kulen, utilisé dans le scénario, avait le mérite de prêter à rire et montrait que Pasolini était instruit des spécialités culinaires d'Europe centrale. En effet, le *Kulen* est une saucisse pur porc originaire de la région de Baranya, située en Hongrie près du Danube. Le dictionnaire en ligne Glosbe, qui traduit un texte faisant apparaître *Kulen*, fournit quelques précisions en français sur cette spécialité. Il y est question d'une « enquête dans laquelle, sur les mille personnes interrogées après avoir goûté le «Baranjski kulen», pas moins de 77 % ont fait le lien entre le produit et la Baranja d'où il est originaire (Enquête Ipsos plus sur le lien entre la qualité du «Baranjski kulen» et sa région d'origine, 2011)¹⁰⁴ ». Sans rien dire, Pasolini désigne Hirt par le nom d'une saucisse de porc, ce qui va dans le sens du titre du film. L'échange entre Guenther et Klotz, deux anciens nazis, apparaît grotesque. Il est plus développé dans le scénario que dans le film. Le choix du nom Herdhitze dans la pièce et dans le film ne renvoie pas au réseau lexical du porc mais associe directement le personnage à sa responsabilité dans la Shoah puisque Herdhitze signifie « la chaleur du poêle » et renvoie sémantiquement aux fours crématoires. Hirt, en prenant le surnom de Herdhitze, ne fait qu'étaler davantage ses crimes, telle est l'ironie de Pasolini qui se montre un maître en onomastique.

Cette introduction d'un personnage inscrit dans l'histoire du nazisme donne de la véracité aux propos de Klotz et de Guenther mais ce qui est vrai est cependant mêlé de fiction et, si l'on sait que Hirt est mort, la pièce et le film perdent en vraisemblance. Cependant, Pasolini ne dit rien de précis sur Hirt et le spectateur n'a pas de raison particulière de connaître le véritable Hirt, bien moins célèbre que Himmler. Le long échange entre Klotz et Guenther met en évidence le caractère grotesque de Klotz.

¹⁰⁴ Voir Glosbe allemand-français : <https://fr.glosbe.com/de/fr/Kulen> (consulté le 10/07/2021).

Guenther est « il collaboratore factotum del signor Klotz », un homme qui « gli assomiglia in tutto ma è più piccolo, minuto, meschino », disent les didascalies (1141). Le dernier qualificatif est à prendre au sens moral, sans quoi il serait redondant. Pasolini souligne ainsi le plaisir malsain qu'éprouve Guenther à rapporter des ragots pour se donner de l'importance. En fait, il n'existe qu'à travers les médisances qu'il rapporte car c'est un homme sans importance mais qui sait ce que Klotz ignore du fait de son handicap qui l'empêche de circuler librement en ville. Guenther introduit ainsi chez Klotz les rumeurs venues de l'extérieur.

8.3 L'abjection de Herdhitze

Avant même d'être présent à l'écran, Herdhitze, parce qu'il était au centre du discours de Guenther et suscitait de l'admiration chez Klotz, apparaissait comme un héros. Le criminel Hirt de la réalité devient au cinéma le héros de la fiction. En confiant le rôle à Ugo Tognazzi, Pasolini donnait à l'acteur l'occasion de révéler tout son talent et de montrer ainsi au spectateur que Klotz était le dindon de la farce. En effet, il se croit important par son alliance avec Herdhitze qu'il célèbre en conviant de nombreux bourgeois à une fête, sans se rendre compte que dans cette alliance commerciale, il est totalement écrasé par la ruse de Herdhitze qui le manipule à son gré.

L'entrée en scène de Herdhitze est en elle-même révélatrice de la supériorité de Herdhitze sur Klotz, son nouvel associé. Celui-ci presse son serviteur de le faire entrer en lui disant : « Il signor Herdhitze è qui ? Fallo passare ! Fallo passare ! » Guenther en premier, puis Klotz ensuite s'exclament : « Il signor Herdhitze ! » avec émerveillement. Après une longue séquence consacrée à ce qui se passe sur l'Etna, Pasolini filme en gros plan la tête de Herdhitze. Puis, nous voyons Guenther pousser le fauteuil roulant de Klotz dans un long couloir et Klotz, tout sourire, s'écrie : « Magnifico signor Herdhitze, che sorpresa ! » Klotz et Herdhitze déclarent ne pas s'être revus depuis le printemps 1938, cela fait donc près de trente ans qu'ils ne se sont pas rencontrés. Klotz se plaît à commenter le nouveau nom de Hirt : « "Herdhitze", nella nostra madrelingua, vuol dire "focolare ardente" ». On entend « Ehm ! Ehm ! » qui montre l'embarras causé par la réflexion de Klotz qui ajoute : « E di qual fuoco brilla, se lecito, questo focolare ? » Et Herdhitze explique le sens qu'il donne à son nom pour mettre court au sourire ironique de Klotz qui pense aux fours crématoires : « Naturalmente il fuoco della nuova Germania che sotto la cenere rinasce ». Herdhitze évoque le renouveau de la production mais Klotz

lui fait remarquer : « Queste metafore grassocce mi fanno pensare, ahì, a Grosz ». Klotz est toujours ironique lorsqu'il évoque le peintre caricaturiste Grosz, qui a émigré aux États-Unis en 1932 pour mettre fin aux peines de prison auxquelles ses idées pacifistes de gauche l'exposaient, et qui n'est rentré en Allemagne qu'en 1959, année de sa mort. « Allude alla sua formazione umanistica ? » interroge Herdhitze. Et Klotz approuve. Les deux hommes ont suivi un parcours universitaire différent, mais l'on remarquera que lorsque Klotz dit objectivement que Herdhitze a suivi une formation scientifique, celui-ci corrige, mentant sur son passé : « tecnica », car en réalité Hirt a fait des études de médecine. Et Klotz, qui n'est pas dupe, rétorque : « Tra le due cose non c'è più contraddizione, se non nella mia testa ». Herdhitze évoque Julian, et Klotz fait une plaisanterie sur son âge : « ma mentre in realtà io sono un vecchio focolare, lei è un modernissimo termosifone ». Et Ugo Tognazzi éclate de rire à ces images de Klotz qui ont bien sûr un double sens. Klotz est resté tel qu'il était, un nazi, tandis que Herdhitze s'est modernisé, et en l'identifiant à un radiateur, Klotz déclenche le rire tandis que le cinéaste filme, en plan rapproché épaulé, Ugo Tognazzi, puis Klotz. Et la séquence s'achève par une invitation de Klotz à boire une bière, et tous deux boivent à leur jeunesse, Herdhitze ajoutant « nuova » car il tient à trinquer pour sa seconde jeunesse et non en souvenir du passé.

Le personnage de Herdhitze manifeste de l'arrogance et s'efforce de supplanter Klotz alors qu'ils célèbrent l'union de leurs deux entreprises. L'association est inéquitable et les deux associés n'ont pas le même pouvoir, ce qui donne l'impression que le capital de Klotz est en fait géré par Herdhitze auquel l'entreprise géante appartiendrait. Herdhitze symbolise le néo-capitalisme génocidaire et en cela est le plus abject des personnages d'anciens nazis présents dans *Porcile*.

9. Pourquoi la référence au nazisme dans *Porcile* ?

Il est légitime de se demander pourquoi Pasolini accorde une place si importante au nazisme dans un film qui porte sur l'essor industriel de l'Allemagne fédérale en 1967 et sur la vie de la famille Klotz, une famille de la grande bourgeoisie allemande. Quel message se cache derrière cette mise en scène de personnages d'anciens nazis, vus en plein renouveau de l'Allemagne ?

En fait, Pasolini sait fort bien que la plupart des anciens nazis n'ont pas payé pour leurs crimes et, à partir de *Porcile*, amorce la dénonciation de la persistance d'une

politique propre à une dictature en Italie. Il reproche à la démocratie chrétienne de ne pas être démocratique, de ne pas gouverner. Comme l'écrit Flaviano Pisanelli,

L'attention que Pasolini porte aux problèmes politiques et sociaux et à la violence qui se manifeste en Italie pendant les années 1960 et 1970 est évidente, surtout dans les *Écrits corsaires*. Grâce à ces articles, l'auteur dénonce le vide laissé par une classe politique et une Église désormais incapables de proposer une culture, quelle qu'elle soit, de comprendre la majorité de la population, de saisir la portée de la révolution conformiste invisible, qui ne s'oppose au pouvoir ancien que pour en proposer un autre encore plus écrasant : celui qui impose la disparition de toute culture et de toute tradition au nom d'une consommation et d'un développement ne prévoyant aucune forme de progrès¹⁰⁵.

Or c'est ce même vide laissé par l'absence d'autorité d'Hindenburg âgé de plus de quatre-vingts ans en 1933 qui avait amené Hitler au pouvoir. Pour Pasolini, la faiblesse de la démocratie chrétienne met l'Italie en danger.

9.1 L'Italie et les anciens nazis

L'Allemagne n'ayant pas procédé en 1945 à l'arrestation de tous les nazis, seuls quelques-uns ont été jugés à Nuremberg à l'automne 1945 et seule une dizaine d'entre eux furent condamnés à la peine capitale. En fait, la nouvelle Allemagne va se reconstruire sans que les nazis n'aient été jugés. Beaucoup ont réussi dans une nouvelle carrière, comme c'est le cas de Herdhitze. Klotz est parfaitement conscient de cette aptitude de l'Allemagne de 1967 à vivre sans difficulté avec son passé nazi et dit devant Herdhitze avec un sourire ironique : « Germania ! Quanta capacità di digerire ! », ce à quoi Herdhitze, agacé, répond : « Merda ! » Et Klotz qui veut avoir le dernier mot réplique : « E quanta capacità di defecare ! Nessuno defeca più di noi tedeschi sopra il cuore di nostri figli puritani ». Herdhitze lui répond en riant : « Hai sentito ? Il ministro Ribbentrop ha grugnito ». Cette plaisanterie de Herdhitze n'a de sens que pour un ancien nazi. Ribbentrop était méprisé par les nazis de la première heure. À son sujet, Jean-Paul Bled déclare dans *Les Hommes d'Hitler* :

Joachim von Ribbentrop n'approche pas Hitler avant 1930. Il n'appartient donc pas à la génération des Alte Kämpfer qui forment l'essentiel de l'entourage du Führer. Il n'en faut pas plus pour que ceux-ci le regardent comme un parvenu. Son mariage en 1920 avec Annelies Henkell, fille d'Otto Henkell, le magnat du mousseux allemand, n'est pas fait pour rehausser son image dans ce milieu. Et que dire de son acquisition d'un titre de

¹⁰⁵ Flaviano Pisanelli, « La violence du Pouvoir : le regard de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 3 | 2005, mis en ligne le 15 décembre 2006 : <http://journals.openedition.org/cei/27> (consulté le 27 mars 2021).

noblesse ? Goebbels, qui le déteste, trouve la formule assassine quand il suggère que Ribbentrop « a acheté son nom » et « épousé son argent¹⁰⁶ ».

Herdhitz, sans respect pour Ribbentrop, qui lui était supérieur dans la hiérarchie nazie, puisqu'il était ministre (il fut exécuté à l'issue du procès de Nuremberg), l'assimile à un porc. Hirt n'était pourtant pas plus que lui un nazi de la première heure. Le mariage de Ribbentrop montre qu'un nazi pouvait fort bien être un chef d'entreprise, donc un capitaliste, outre son engagement pour Hitler.

D'autres anciens nazis ont réussi à s'enfuir. Selon Gerald Steinacher, auteur de *La Fuite des nazis*, « à la fin de la guerre, nombreux sont les criminels nazis et les autres membres du parti à avoir échappé au châtement en fuyant le continent européen. Les circonstances qui favorisèrent leur fuite et les itinéraires qu'ils empruntèrent ainsi que la question des réseaux qui les y aidèrent n'ont pas fait l'objet d'une enquête approfondie¹⁰⁷ ». L'EHNE confirme ce constat et déclare que

Le 12 février 1946, une résolution est adoptée par l'Assemblée des Nations unies permettant aux DP's ayant une raison valide de s'opposer au rapatriement de bénéficier d'une protection internationale.

Malgré cette résolution, les DP's sont considérés par les Alliés comme un groupe suspect et soumis à un processus de filtrage afin de s'assurer que ne se cachent pas parmi eux d'anciens collaborateurs ou des criminels de guerre. La clandestinité, les déplacements successifs et l'absence de documents rendent difficilement vérifiables les noms, les dates de naissance ou les raisons de l'exil. D'importantes différences existent donc entre leurs « identités de papier » et leurs identités réelles. Vécu comme un processus arbitraire et injuste par les DP's, ce filtrage n'empêche pas des individus au passé trouble d'échapper à l'épuration, ce qui n'est pas sans rappeler la dénazification des Allemands : une application moins sévère que les principes annoncés¹⁰⁸.

C'est ainsi que vont s'installer au Tyrol du Sud où l'on parlait allemand et italien, mais aussi dans les zones frontalières de cette région, d'anciens nazis et collaborateurs du IIIe Reich qui espéraient ainsi échapper à tout jugement. Pasolini qui, en 1945, se trouvait à Versuta, dans le Frioul était bien placé pour le savoir, n'étant qu'à 200 km de Bolzano.

L'Italie du Nord qui avait dû résister au nazisme allait devenir un lieu de passage de criminels nazis. Bien que Pasolini situe l'action de l'épisode 2 en Allemagne, le

¹⁰⁶ Jean-Paul Bled, *Les Hommes d'Hitler*, Paris, Perrin, 2015, p. 261.

¹⁰⁷ Gerald Steinacher, *Les Nazis en fuite*, traduit par Simon Duran, Paris, Perrin, 2018, p. 14.

¹⁰⁸ Laure Humbert, « Les personnes déplacées au sortir de la seconde guerre mondiale », Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe [en ligne], ISSN 2677-6588, mis en ligne le 04/03/21, (consulté le 29/07/2021). Permalien : <https://ehne.fr/fr/node/21493>. DP's signifie *Civils déplacés hors de leurs frontières*.

spectateur italien qui regarde le film doit trouver ces Allemands que sont les personnages bien italiens ! Difficile de croire que Klotz, Herdhitze et Guenther sont allemands lorsqu'on les voit à l'écran ! Quelle différence avec des civils déplacés dans leur comportement ? Ils ne disent qui ils sont que lorsqu'ils sont entre eux et s'efforcent de ressembler à des Allemands dans leur désir de succès de la production capitaliste et leur plaisir à boire de la bière. Ils passent donc pour des Allemands d'emprunt et sont peu étrangers pour le spectateur italien.

9.2. Nazisme et fascisme dans l'Italie de Pasolini

Pour Pasolini, qui vit dans ce qui est officiellement considéré comme la démocratie italienne, il ne faut pas se méprendre sur les valeurs que défend le pouvoir en place. Pasolini a connu le fascisme et a tenté, avec son frère Guido, de s'y opposer. Guido et ses amis ont même célébré la déposition de Mussolini le 25 juillet 1943, mais c'était là une entreprise dangereuse car le fascisme n'avait pas disparu. En témoigne un article paru dans *Le Monde* pour le trentenaire de la déposition de Mussolini :

En réalité, rien ne change, même si le folklore fasciste est aboli : le roi entend bien, d'accord avec Grandi, Ciano et les hiérarques qui ont voté contre Mussolini, maintenir en place exactement l'ordre social dont le fascisme n'était qu'un habit. Le cabinet de « techniciens » de Badoglio ne se compose, à peu près, que d'anciens dignitaires du régime et les hauts fonctionnaires restent en place. « Aucune déviation ne doit être tolérée, aucune récrimination ne peut être permise », dit la proclamation du souverain, le 25 juillet. Et en quarante-cinq jours, l'« ordre » maintenu par Badoglio fera plus de cent morts antifascistes, proportionnellement beaucoup plus que n'en a fait le fascisme en vingt ans. Quant à Mussolini, à peine arrêté, il assure son successeur « qu'il ne lui créera aucune difficulté » et lui « donnera toute la collaboration possible¹⁰⁹ ».

Mais pour quelques mois encore, il semble à Pasolini qu'il existe un lieu qui le préserve du fascisme, et ce lieu, c'est Casarsa. Bortotto, un ami de Pasolini rapporte : « Gli eventi della guerra che precipitava (erano sbarcati gli alleati in Sicilia) maturarono in Pier Paolo l'idea prepotente della "Piccola Patria" del Friuli, quale si doveva salvare idealmente dal crollo dello stato fascista¹¹⁰ ». Mais le fascisme le rattrape car il est appelé sous les drapeaux. Il doit quitter Casarsa Pour Pise :

¹⁰⁹ Jacques Nobécourt, « La Chute de Mussolini ou l'effondrement d'un pouvoir abandonné par un peuple », *Le Monde*, 25 juillet 1973, https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/07/25/la-chute-de-mussolini-ou-l-effondrement-d-un-pouvoir-abandonne-par-un-peuple_2566608_1819218.html (consulté le 02/08/2021).

¹¹⁰ Borlotto cité par Nico Naldini, *Pasolini, una vita, Op. cit.*, p. 84.

Il primo settembre è a Pisa per la prima chiamata alle armi. Col grado di caporale maggiore frequenta il corso Allievi Ufficiali di complemento. L'8 settembre lo sorprende a Livorno, dove il suo reparto, dopo una resistenza appena accennata contro i tedeschi, viene catturato¹¹¹.

Après la pause estivale dans le paradis frioulan, c'est pour Pasolini d'abord le retour au fascisme par son enrôlement dans l'armée italienne, une armée marquée par vingt ans de règne mussolinien, puis, une semaine plus tard, la confrontation avec le nazisme. Son arrestation par les Allemands le terrorise, il est confronté à la mort car il ignore les intentions des Allemands. Mais grâce à la confusion créée par un raid aérien, il réussit à s'enfuir. Il parle de sa fuite en ces termes : « La fuga da Livorno (dove aveva il fucile con la sicura tolta per far fuoco contro i Tedeschi) – scrive a Serra – è stata romanzesca¹¹² ». Il prend l'épisode à la légère mais, de retour à Casarsa, il comprend vite que son paradis frioulan est un paradis perdu car, désormais, le Frioul est occupé par les Allemands. « Casarsa non è più un'isola di pace. È attraversata dalla strada che va in Austria e la stazione ferroviaria vede ogni giorno il passaggio dei treni carichi di prigionieri italiani avviati ai campi di concentramento tedeschi¹¹³ ». Les bombardements rendant la scolarisation des enfants difficiles, Pasolini crée avec quelques amis une école privée à San Giovanni, un village situé à deux kilomètres de Casarsa. Ce n'est qu'en mai 1945 qu'il apprend le décès de son frère Guido, fusillé par l'armée de Tito et non par les Allemands.

Il n'a donc pas de haine personnelle à l'égard des Allemands mais le nazisme et le fascisme lui semblent inséparables. Quelle différence entre le nazisme et le fascisme qui perdure après la guerre sous l'apparence d'une démocratie ? Pour Pasolini, même dans les années 60, l'héritage du nazisme et du fascisme marque l'Italie. C'est sans doute pour cette raison qu'il situe l'épisode 2 de *Porcile* en Allemagne. Les héritiers du fascisme se comportent comme des nazis et, à l'image de Herdhitze, se sont refait une vie bourgeoise confortable dans l'Italie de l'après-guerre en utilisant le néo-capitalisme à leur profit. Dans les *Écrits corsaires*, Pasolini va jusqu'à employer le terme de « génocide » pour désigner l'action néfaste de la démocratie chrétienne au pouvoir. Tout comme les nazis, la démocratie chrétienne, par son inaction, serait coupable de génocide. C'est ce que démontre Pasolini dans son article « Le Génocide » que commente ainsi Flaviano Pisanelli :

¹¹¹ Nico Naldini, *Ibid.*, p. 85.

¹¹² *Ibid.*, p. 86.

¹¹³ *Ibid.*, p. 86-87.

Cependant, quand Pasolini parle de génocide, il affirme que ce phénomène s'exprime de manière plutôt pacifique, sans un pesant recours à la violence. Expliquant la nature de ce phénomène, il fait référence au génocide perpétré par la culture bourgeoise à l'encontre des classes dominées, le sous-prolétariat urbain et certaines populations paysannes. À l'époque du *Manifeste* de Karl Marx, si cette substitution de valeurs passait par l'usage explicite de la violence (au moyen de la conquête coloniale et de l'imposition par la force), de notre temps le phénomène se produit à travers un processus beaucoup plus pervers. De larges strates de la société, restées longtemps à l'écart de l'histoire (notamment le sous-prolétariat urbain et les paysans du centre et du sud d'Italie), subissent au cours des années 60 et 70 la même agression de la part de la classe sociale dominante – la bourgeoisie – qui impose, depuis la révolution industrielle, sa culture. Cette bourgeoisie a voulu assimiler les classes subalternes à son mode de vie en leur imposant de nouvelles valeurs, de nouveaux besoins à satisfaire, des modèles sociolinguistiques absolument « autres » qui, toutefois, répondent mieux à la logique d'une société de consommation dont elle est l'expression¹¹⁴.

Le nazisme et le fascisme n'ont donc pas disparu de l'Italie en 1945. Ils se sont transformés en une forme plus insidieuse de violence sur les êtres humains, telle est la position de Pasolini. Il a conscience de vivre dans un monde qui détruit l'humanité de l'homme et choisit de le montrer à travers une fable allégorique, *Porcile*, avant de le dénoncer explicitement dans la presse italienne, exaspéré que rien ne change.

¹¹⁴ Flaviano Pisanelli, « La violence du Pouvoir : le regard de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers d'études italiennes*, 3 | 2005, p. 95, mis en ligne le 15 décembre 2006 : <http://journals.openedition.org/cei/277> (consulté le 27 mars 2021).

Conclusion

Pasolini est un créateur aux talents multiples, mais il savait aussi que poésie et pensée se côtoient, même s'il ne revendiquait pas la qualité de philosophe. Pasolini n'a pas seulement rêvé d'être Socrate – « Parla, qui, un misero e impotente Socrate /che sa pensare e non filosofare » –, il s'est mis à penser à travers les personnages étranges que *Teorema* et *Porcile* ont fait évoluer sous nos yeux. Moins imprégné de philosophie qu'Hölderlin qu'il admirait, Pasolini, en homme de son temps, est entré dans le questionnement existentiel qui agitait les esprits dans les années 60. Il n'est pas étonnant dès lors que, mis en relation avec le sacré, comme ceux de *Teorema* qui sont initiés au sacré par l'*ospite*, certains personnages s'interrogent sur le sens de leur existence. Dans *Porcile*, ce ne sont pas tant les personnages qui expriment un questionnement existentiel que le film lui-même dans la mesure où il pose des questions morales extrêmes comme le cannibalisme, ou bien nous amène à réfléchir sur les enseignements à tirer du nazisme, précisément parce que les nazis du film refusent de voir la monstruosité de leurs actes, même plus de vingt ans après. Par l'introduction de séquences muettes dans ses deux films, Pasolini fait de l'image en mouvement un élément de méditation. De son art, il déclare : « Mon idéal esthétique est franc, massif, statique. Ce n'est pas un monde élégant et moderne. Je crois en la violence de la forme, à l'attaque directe de ce qui constitue l'essence de l'idée¹¹⁵ ». C'est sans nul doute avec le personnage incarné par Clémenti qu'il va le plus loin dans cette nouvelle façon d'interpeller le spectateur. Celui-ci est amené à voir les phénomènes en phénoménologie, sans bénéficier d'une interprétation du cinéaste qui ne laisse deviner qu'*in fine*, à travers le regard ému de Ninetto Davoli, sa propre vision des événements qui ont eu lieu sur les pentes de l'Etna.

Les deux films ne se contentent pas d'une critique sociale et politique des événements dont il y est question. Les propos du journaliste du prologue de *Teorema* sonnent faux car ils cherchent à imposer un marxisme caricatural, marxisme d'une autre époque, pour expliquer l'abandon de l'usine par Paolo. Pasolini a dit lui-même que *Teorema* pose un problème qu'il ne résout pas. De même toute interprétation trop précise

¹¹⁵ Pasolini cité par Claude Beylie, dans « Sur trois films de Pier Paolo Pasolini », Paris, *Cinéma 70*, mai 1970, n° 146, p. 72.

du comportement de Julian dans *Porcile* se verra confrontée à son insuffisance. Ses deux films ne sont pas là pour nous apporter des réponses mais pour nous interroger sur l'existence et nous laisser réfléchir sur les méfaits d'une désacralisation du monde, laquelle est le corollaire du néo-capitalisme et de cette ivresse de production et de consommation qui nous éloignent des vraies valeurs. Pasolini n'est certes pas un philosophe, au sens propre du terme mais, à partir des années 60, il recourt, comme Socrate et Platon, dans la tradition grecque qu'il admirait, au mythe et à la fable pour exprimer ses idées.

Ces deux films se situent à une période charnière de l'œuvre cinématographique de Pasolini, précédant des œuvres dans lesquelles il pensait pouvoir donner le meilleur de sa vision du monde, que ce soit dans *Médée* qui lui permet de renouer avec le sacré par le recours au mythe, que ce soit dans la *Trilogie de la vie* qui s'inspire d'œuvres littéraires mondialement connues comme le *Decameron* de Boccace, les *Contes de Canterbury* de Chaucer et les *Mille et une nuit*, ou encore dans *Salò o le 120 giornate di Sodoma* qui dénonce le fascisme dans la désacralisation de la sexualité. Mais le film qui aurait dû être l'aboutissement de ce qui n'est qu'ébauché dans *Teorema* et *Porcile*, films qui manifestent déjà une immense maîtrise de son art, est sans nul doute *San Paolo*, ce film que Pasolini, faute de financement, ne put réaliser mais dont le scénario révèle qu'il s'agissait de montrer que, sans la présence du sacré, l'homme ne pouvait engendrer que des monstruosité. Dans la pluralité des versions de *Teorema* et de *Porcile*, Pasolini mettait également en valeur sa technique des réécritures qui sera reprise dans *Petrolio*, une technique qui révèle que, pour Pasolini, une œuvre artistique ne peut répondre à l'exigence d'absolu imposée par la conscience du sacré, qu'elle est toujours à refaire.

Bibliographie

I. *Œuvres de Pasolini*

A/ Livres en italien

- *Amado mio, Atti impuri*, Milan, Garzanti, 2000 [1982], 211 pages.
- *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 2005 [1972], 322 pages.
- *Lettere 1955-1975*, Turin, Einaudi, 1988, 806 pages.
- *Per il cinema*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2001, 2 volumes, 3366 pages.
- *Petrolio*, a cura di Silvia De Laude, con una nota filologica di Aurelio Roncaglia, Milan, Mondadori, 2015 [2005], 662 pages.
- *Poeta delle ceneri*, a cura di Piero Gelli, Milan, Archinto, 2010, 75 pages.
- *Porcile, Orgia, Bestia da stile, Il Teatro II*, Milan, Garzanti, 2018 [1973], 363 pages.
- *Romanzi e racconti 1962-1075*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2013 [1998], tome 2, 2068 pages.
- *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2016 [1999], 1907 pages.
- *Scritti corsari*, préface d'Alfonso Berardinelli, Milan, Garzanti, 1975, rééd. 2019, 259 pages.
- *Teatro*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2001, 1268 pages.
- *Teorema*, Milan, Garzanti, 1968, « Gli elefanti », 210 pages.
- *Tutte le poesie*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2015 [2003] : tome 1, 1794 pages ; tome 2, 2016 pages.

B/ Livres traduits en français

- *Actes impurs* suivi de *Amado mio*, traduit par René de Ceccaty, Paris, Gallimard, Folio, 1983, 305 pages.
- *Écrits corsaires*, traduit par Philippe Guilhon, précédé d'un entretien avec René de Ceccaty, préfaces d'Alberto Moravia, Aldo Tortorella, Philippe Gavi et Robert Maggiori, Paris, Flammarion, 1976, rééd. Collection « Champs arts », 301 pages.
- *L'Expérience hérétique*, traduit par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, collection « Ramsay Poche Cinéma », 1976 [Garzanti 1972], 160 pages.

- *La Nouvelle Jeunesse*, poèmes frioulans, 1941-1974, traduction et postface de Philippe di Meo, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 2003 [Einaudi, 1975], 320 pages.
- *Le Dada du sonnet*, traduit par Hervé Joubert-Laurencin, édition bilingue, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005 [*L'hobby del sonetto*, 2003], 249 pages.
- *Les Cendres de Gramsci*, suivi de *La Religion de notre temps* et de *Poésie en forme de rose*, choix de poèmes traduits par José Guidi, éd. bilingue, Paris, Poésie/Gallimard, 1973, rééd. 1980, 316 pages.
- *Les Ragazzi*, traduit par Jean-Paul Manganaro, Paris, Buchet Chastel, 2016 [Garzanti, 1955], 279 pages
- *Pétrole*, texte établi par Aurelio Roncaglia, trad. par René de Ceccaty, Paris, Gallimard, 1995 (Einaudi, 1992), 614 pages.
- *Poèmes de jeunesse*, trad. par Nathalie Castagné et Dominique Fernandez, éd. bilingue, Poésie/Gallimard, 1995.
- *Porcherie*, traduit par Alberte Spinette, 1989, dans *Théâtre*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1995, p. 315-387.
- *Saint Paul*, trad. de Giovanni Joppolo, préface d'Alain Badiou, Caen, éd. Nous, 2013, 187 pages.
- *Théorème*, traduit par José Guidi, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1978, 188 pages.

C/ Films en italien

- *Pier Paolo Pasolini, Les années 60*, DVD 1 *Accattone* (1961), *Pasolini l'enragé* (1966) ; DVD 2 *La Ricotta* (1962), *Des oiseaux petits et gros* (1966), *Toto au cirque* (1966), *La séquence de la fleur de papier* (1968), *Qu'est-ce que les nuages ?* (1968) ; DVD 3 *Œdipe Roi* (1967), *Comizi d'amore* (1964), édition collector numérotée, n° 004932, Version Originale Italienne, Sous-Titres Français, avec le concours du Centre National de la Cinématographie.
- *L'Évangile selon St Matthieu/ Il Vangelo secondo Matteo*, version originale sous-titrée en français, 1964, 137 minutes, DVD Studiocanal / Arco Films, 2003 Allerton Films.
- *Teorema*, 06/09/1968, 105 minutes, 4/3, Milano, Mondo home, DVD « un mondo di cinema », 2009, version originale sous-titrée en italien.
- *Porcile*, 27/09/1969, Cineteca Bologna, 94 minutes, 16/9, Biennale di Venezia, 2012, version originale sous-titrée en italien.
- *Appunti per un'Orestiade africana*, 83', 1969, Rome, Gruppo editoriale L'Espresso, 1975.

- *Medea*, Italia, 1969, 110 minutes, DVD, Firenze, Gianluca e Stefano Curti Editori, Arte Cinema Visioni.
- *La Trilogia della vita, Il Decameron, I Racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte*, Dall'Angelo Pictures, 3 DVD, 2011.
- *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 117 minutes, Carlotta Films, 1975, DVD 2002.

II. Entretiens avec Pasolini

- Bachmann, Gideon, *Pier Paolo Pasolini – Polemica politica potere, conversazioni*, Milano, Chiarelettere editore, 2015, 144 pages.
- Columbo, Furio & Ferretti, Gian Carlo, *L'ultima intervista di Pasolini*, trad. par Hélène Frappat, Paris, éd. Allia, 2010, 62 pages.
- Duflot, Jean, *Pasolini, entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, éd. Pierre Belfond, 1970, 171 pages.
- “Il cinema come linguaggio della realtà”, YouTube, 2'24”,
<https://www.youtube.com/watch?v=0pPzX3hCOhI>
- “Il cinema per me è una nuova lingua”, YouTube, 7'24”,
<https://www.youtube.com/watch?v=3MMOu94eFwI>
- “La forma della città”, 1974, YouTube, 16'13”,
<https://www.youtube.com/watch?v=btJ-EoJxwr4>
- “Pasolini e il cinema neorealista”, YouTube, 1'40”,
<https://www.youtube.com/watch?v=QK-1ksM95aA>
- *Pasolini su Pasolini, Conversazioni con Jon Halliday*, Parme, Ugo Guanda Editore, 1992 [1969], 209 pages.
- Pasolini, Pier Paolo, *Dialogues en public*, publiés par Gian Carlo Ferretti, trad. par François Dupuygrenet Desrouilles, Paris, éd. du Sorbier, 1980 (Editori reuniti, 1978), 238 pages.
- *Polemica, politica potere, conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di Riccardo Costantini, Milan, Guido Roberto Vitale, 2015, 144 pages.
- Stack, Oswald, *Pasolini on Pasolini*, interview, Londres, British Film Institut, 1969, 176 pages.
- *Teorema Pasolini*, 1969, 2'35”, interview en français :
<https://www.youtube.com/watch?v=5RK5L1KeQzA>

- « Un cinéma de poésie », par Yvonne Baby, *Le Monde*, 13/10/1969, https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/10/13/un-cinema-de-poesie_2417358_1819218.html (consulté le 02/07/2020)

III. Bibliographie secondaire

A/ Livres

- Aristote, *Poétique*, éd. bilingue de J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, rééd. 1975, 101 pages.
- Aumont, Jacques & Marie, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2015, 302 pages.
- Austin, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970 [1962], « Points », 207 pages.
- Bailly, Anatole, *Dictionnaire grec français*, Paris, Hachette, 1950, 2231 pages.
- Bastié, Daniel, *Les mondes cannibales du cinéma italien – D'Umberto Lenzi à Ruggero Deodato*, Vézelay, éd. Ménadès, 2018, 236 pages.
- Biancofiore, Angela, *Pasolini – Devenir d'une création*, trad. de l'italien par Jean Dufлот, Paris, L'Harmattan, 2012, « champs visuels », 301 pages.
- *Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, 2176 pages.
- Bled, Jean-Paul, *Les Hommes d'Hitler*, Paris, Perrin, 2015, 508 pages.
- Bourdieu, Pierre & Passeron, Jean-Claude, *Les Héritiers - les étudiants et la culture*, Paris, éd. de Minuit, 1964, 192 pages.
- Chiarocossi, Graziella & Zabagli, Franco, *La Biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Florence, éd. Leo S. Olschki, 2017, 315 pages.
- Dante, *La Divine Comédie, Le Purgatoire / Purgatorio*, trad. par Jacqueline Risset, Paris, GF Flammarion bilingue, 1992, 374 pages..
- D'Elia, Gianni, *L'Eresia di Pasolini*, Pavia, Effigie Edizioni, 2005, 168 pages.
- De Ceccatty, René, *Pasolini*, Paris, Gallimard, 2005, collection « Folio biographies », 260 pages.
- De Martino, Ernesto, *Il Mondo magico*, Turin, Bollati Boringhieri, 1973 [1958], 305 pages.

- De Santi, Pier Marco et Mancini, Andrea, *Il Diaframma di Pasolini*, Corazzano, Titivillus Edizione, 2005, 220 pages.
- Di Maio, Fabrizio, *Pier Paolo Pasolini: il teatro in un porcile*, Rome, Albatros Il Filo, 2009, 446 pages.
- Dupré, Corinne, *Cannibalisme et capitalisme*, Levallois-Perret, éd. Studyrama, 2015, 240 pages.
- Džoń, Magdalena, L'« actualité » et la « sainteté » dans le projet Saint Paul de Pier Paolo Pasolini, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2016, 100 pages : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01438292/document> (consulté le 08/08/2021)
- Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, collection « Folio essais », 1987, 185 pages (éd. originale allemande, Hambourg, Rowohlt, 1957).
- Ferrero, Adelio, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venise, Marsilio editore, 1977, rééd. Oscar saggi Mondadori, 1978, 168 pages.
- Feuchtwanger, Lion, *Odysseus und die Schweine*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1950, 167 pages.
- Francione, Fabio, *Pasolini sconosciuto. Interviste, scritti, testimonianze*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2013, 234 pages, éd. Kindle, ebook.
- Freud, Sigmund, *Totem e tabù*, Leipzig et Vienne, 1913, traducteur italien inconnu, 2017, https://kupdf.net/download/totem-e-tabu-sigmund-freud_58a30eba6454a78c07b1e93f_pdf#
- Giordana, Marco Tullio, *Pasolini, mort d'un poète - Un crime italien*, trad. par Nathalie Castagné, Paris, Seuil, 2005 (Mondadori, 1994), 228 pages.
- Goliot-Lété, Anne et Vanoye, Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 4^e édition, 2015, 175 pages.
- Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, traduit par Pietro Chiodi, Milan & Rome, Fratelli Bocca Editori, 1953 [1927], 455 pages.
- Herzog, Rudolph, *Heil Hitler, das Schwein ist tot! Lachen unter Hitler – Komik und Humor im Dritten Reich*, Cologne, éd. KiWi, 2018, 264 pages.
- Janouin-Benanti, Serge, *Si ce sont des hommes, Les médecins du Struthof*, Saint-Nazaire, 3E éditions, 2016, 300 pages.
- Joubert-Laurencin, Hervé, *Pasolini, Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, 335 pages.
- Joubert-Laurencin, Hervé, *Le dernier poète expressionniste, Écrits sur Pasolini*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 256 pages.

- Kirkegaard, Søren, *La Maladie à la mort [Guérir du désespoir]*, trad. par Paul-Henri Tisseau, notes et commentaires de France Farago, Paris, Nathan, « Les intégrales de philo », 2006 [1936], 206 pages.
- Klarsfeld, Serge, *La Traque des criminels nazis*, Paris, Tallandier, 2013, 416 pages.
- Labro, Philippe, *Les Barricades de mai*, photographies de L'Agence Gamma, Paris, Solar, 1968, sans pagination.
- Lago, Paolo, *Lo Spazio e il deserto nel cinema di Pasolini, Edipo Re, Teorema, Porcile, Medea*, Milan - Udine, Mimesis / Cinema, 2020, 152 pages.
- Lazar, Marc, *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris, Fayard, « Les grandes études internationales », 2009, 533 pages.
- Levergeois, Bertrand, *Pasolini L'alphabet du refus*, Paris, éd. du Félin, 2005, 247 pages.
- Longuerich, Peter, « *Nous ne savions pas* » - *Les Allemands et la solution finale 1933-1945*, trad. de l'allemand par Raymond Clarinard, Paris, éd. Héloïse d'Ormesson/Le Livre de Poche, 2008 [éd. allemande 2006], 668 pages.
- Longuerich, Peter, *Himmler, L'éclosion quotidienne d'un monstre ordinaire*, trad. par Raymond Clarinard, Paris, éd. Héloïse d'Ormesson, 2010 [2008], 917 pages.
- Mangano, Attilio e Schina, Antonio, *Le culture del Sessantotto. Gli anni Sessanta, le riviste, il movimento (italiano)*, Bolsena, Massari editore, 1998, 288 pages.
- Mitscherlich, Alexander & Mielke, Fred, *Medizin ohne Menschlichkeit, Dokumente des Nürnberger Ärzteprozesses*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1978 [1960], 297 pages.
- Mitscherlich, Alexander & Mielke, Fred, *Medicina disumana*, trad. par Piero Bernardini Marzolla, Milan, Giangiacomo Feltrinì editore, 1967, 237 pages.
- Montanari, Angelica, *Cannibales : Histoire de l'anthropophagie en Occident*, Paris, éd. Arkhe, 2018, 260 pages.
- Moravia, Alberto, *Le Conformiste*, trad. par Claude Poncet, Paris, éd. G.F., 1985 [éd. italienne, 1951], 347 pages.
- Naldini, Nino, *Pasolini*, trad. par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, coll. Biographies, 1991, 432 pages.
- Naldini, Nico, *Pasolini, una vita*, Albaredo d'Adige, Tamellini editore, 2014 [1989], coll. « sœur du rêve », 512 pages.
- Noël, Bernard, *L'Outrage aux mots*, Paris, Flammarion, 1975, repris dans *Œuvres II*, Paris, P. O. L., 2011, 688 pages.
- Peyré, Yves, *Francis Bacon ou la mesure de l'excès*, Paris, Gallimard, 2019, 336 pages.

- Poliakov, Léon, *Bréviaire de la haine – Le III^e Reich et les Juifs*, Paris, Les Belles Lettres, 2017 [1951], collection « Le goût des idées », 456 pages.
- Repetto, Antonino, *Invito al cinema di Pasolini*, Milan, Mursia, 1998, 214 pages.
- Ricordi, Franco, *Pasolini filosofo della libertà – Il cedimento dell'essere e l'apologia dell'apparire*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, coll. « filosofie », 2013, 254 pages.
- Read, Piers Paul, *Les Survivants*, traduit de l'anglais par Marcel Schneider, Paris, Grasset, 1974, 351 pages.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, édition de Pierre Brunel, Paris, Librairie générale française, « La Pochothèque », 1999.
- Roche, Anne, et Taranger, Marie-Claude, *L'Atelier de scénario, Éléments d'analyse filmique*, coll. « Lettres sup », Paris, Dunod, 1999, 252 pages.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970, 144 pages.
- Schwartz, Barth David, *Pasolini Requiem*, trad. de l'anglais en italien par Paolo Barlera, Venise, Marsilio, 1995, 1066 pages.
- Sini, Carlo, *La Fenomenologia*, Milan, Garzanti, collection « Saper tutto », 1965, 349 pages (livre possédé par Pasolini).
- Spila, Piero, *Pasolini, ses films : guide critique pour les nouveaux spectateurs*, trad. par Martine Capdevielle, Rome, Gremese, 2015, 157 pages.
- Spinoza, Baruch, *Philosophie et politique*, textes choisis par Louis Guillermit, Paris, PUF, 1967, 141 pages (édition possédée par Pasolini).
- Steegmann, Robert, *Struthof, Le KL-Natzweiler et ses commandos : une nébuleuse concentrationnaire des deux côtés du Rhin 1941-1945*, Strasbourg, éd. La Nuée bleue/DNA, 2005, 494 pages.
- Steegmann, Robert, *Le Camp de Natzweiler-Struthof*, Paris, Le Seuil, 2009, 384 pages.
- Steinacher, Gerald, *Les Nazis en fuite*, traduit par Simon Duran, Paris, Perrin, 2018, 568 pages.
- Taquin, Véronique, « Pathos et sacralité chez Pasolini. D'Accattone à Salò ou les 120 journées de Sodome », *Chroniques italiennes*, Université Paris 3, 4/2007, 30 pages : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web12/Taquin12.pdf>
- Tarot, Camille, *Le Symbolique et le sacré*, Paris, éd. de la Découverte, 2008, 912 pages.
- Tricomi, Antonio, *Pasolini*, Rome, Salerno editrice, 2020, 329 pages.

- Vande Veire, Frank, *Prenez et mangez, ceci est mon corps, Salò ou les 120 jours de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, traduit du néerlandais par Daniel Cunin, Bruxelles, La Lettre volée, collection « Essais », 2007, 163 pages.
- Verbaro, Caterina, *Pasolini, Nel recinto del sacro*, Rome, Perrone, 2017, 239 pages.
- Venuti, Ilaria, *How to do Things with Words: la filosofia del linguaggio di John Langshaw Austin*, Università di Udine, 2007-2008 :
https://www.academia.edu/35935112/How_to_do_things_with_words_La_filosofia_del_linguaggio_di_J_L_Austin (How_to_do_things_with_words_La_filosofia.pdf), 86 pages.
- Wehrl, Delphine, *L'Expérience hérétique de Pier Paolo Pasolini : Accattone comme clé de voûte d'une théorie esthétique*, mémoire en histoire et esthétique du cinéma, Faculté des Lettres, Université de Lausanne (Suisse), 2010, 59 pages.

B/ Ouvrages collectifs

- Biancofiore, Angela (sous la direction de), *Pier Paolo Pasolini : Pour une anthropologie poétique*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, 167 pages.
- Giorgio Cusatelli, *Dizionario Garzanti della lingua italiana*, Milan, 1985 [1965].
- Gabrielli, Aldo, *Grande Dizionario italiano*, Milan, éd. Hoepli, 2015, 2760 pages, en ligne : http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano
- Le Ru, Véronique & Bourlez, Fabrice (sous la direction de), *Pier Paolo Pasolini : entre art et philosophie*, Reims, éd. Épure, 2017, 276 pages.
- Sabatini & Coletti, *Dizionario della Lingua Italiana*, Florence, Sansoni, 2008.

C/ Articles et chapitres d'ouvrages

- AFP, « Jean XXIII, "le meilleur pape de l'histoire pour le peuple juif" », *Le Point*, 27/04/2014, https://www.lepoint.fr/monde/jean-xxiii-le-meilleur-pape-de-l-histoire-pour-le-peuple-juif-27-04-2014-1816567_24.php# (consulté le 03/07/2020).
- Albisinni, Marialba, « Non so chi sono, non so chi sei! La confusione dell'identità nelle « organizzazioni di personalità borderline », 08/04/2020, <https://psicoterapiaeconsulenza.com/2020/04/08/non-so-chi-sono-non-so-chi-sei-la-confusione-dellidentita-nelle-organizzazioni-di-personalita-borderline/> (consulté le 03/04/2021)

- Ambroise, Bruno, *La Parole comme acte. La généralisation de la qualification comme action chez Austin : comment considérer que la parole est un acte ?*, Grenoble, 2007. halshs-00338354, https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00338354/file/la_parole_comme_acte.pdf, 24 pages.
- Arquembourg, Jocelyne, « Des images en action. Performativité et espace public », Paris, La Découverte, *Réseaux*, 2010/5, n° 163, p. 143-165 : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2010-5-page-163.htm> (consulté le 15/05/2021).
- Beylie, Claude, « Sur trois films de Pier Paolo Pasolini », Paris, *Cinéma 70*, n° 146, mai 1970, p. 62-73.
- Biancofiore, Angela, « Pasolini, le poète de Patmos », revue *Levant, cahiers de l'espace méditerranéen, Poétique de la mémoire*, n° 8, 1997, p. 99-115.
- Biancofiore, Angela, « Les lieux de la création : peinture et écriture chez Pasolini », dans *Lieux et non-lieux de l'expérience poétique*, Cahiers de Prévues, Université Paul Valéry, Montpellier 3, décembre 2001, 9 pages.
- Biancofiore, Angela, « Pasolini et le désert : horizons du possible », publié dans Myriam Carminati (dir.), *Parcours et rencontres. La traversée infinie. Pour Claudio Sensi*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2017, 14 pages.
- Bisconti, Luca, « *Porcile* di Pier Paolo Pasolini: la resistenza del 'sacro' », 5 mars 2019, <https://www.taxidrivars.it/76305/t-d-consiglia/porcile-pier-paolo-pasolini-blu-ray.html> (consulté le 15/01/2021).
- Boeglin, Édouard, « Strasbourg 1943, 'l'horreur de la médecine nazie' », avec en photo « Le porc Auguste Hirt », http://67400.free.fr/august_hirt.htm (consulté le 20 novembre 2020).
- Bourlez, Fabrice, « Pasolini ou la rage d'aimer », *Chimères*, 2016/2, n° 89, p. 159-168.
- Buffoni, Camilla, « Movimento femminista in Italia : dagli anni '60 a oggi », <https://www.pourfemme.it/articolo/movimento-femminista-in-italia-dagli-anni-60-a-oggi/114884/> (consulté le 13/05/2021).
- Chraïbi, Sofia, « Perversion et fétichisme : une rencontre pré-œdipienne, le cas de Pier Paolo Pasolini », *Psychologie clinique*, 2014/1, n° 37, p. 142-158.
- Cigliana, Simona, « Un corps qui ne peut pas mentir. Mythe, vérité, écriture chez Pasolini », revue *Rue Descartes*, 2010/3, n° 69, p. 108-113.
- Cocco, Franco, « Lingua e cinema: Pasolini: idea di cinema e piano-sequenze. La libertà stilistica », <http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2013/07/lingua-e-cinema-pasolini-idea-di-cinema.html?q=porcile> (consulté le 13/07/2020).
- Crainz, Guido, « Les transformations de la société italienne », Presses de Sciences Po, « Vingtième Siècle. Revue d'histoire », 2008/4, n° 100, p. 103-113.

- de Baroncelli, Jean, « Présentation de “la porcherie” de Pier Paolo Pasolini », *Le Monde*, 2 septembre 1969, archives en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/09/02/presentation-de-la-porcherie-de-pier-paolo-pasolini_2432671_1819218.html (consulté le 02/07/2020)
- D'Hugues, Philippe, “Littérature et cinéma : le cas Pasolini”, *Commentaire* 2019/2, n° 166, p. 410-416.
- Dziub, Nikol, “Le “cinéma de poésie”, ou l’identité du poétique et du politique”, *Fabula LHT*, n° 18, avril 2017, 13 pages, <http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>
- Engelibert, Jean-Paul, « Scènes de famille à l’âge de la consommation », dans *Paroles, langues et silences en héritage : Essai sur la transmission intergénérationnelle aux XXe et XXIe siècles* (dir. Caroline Andriot-Saillant), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 353-372.
- Farago, France, « Théorème ou la quête du salut chez Pasolini », dans *Études*, 1969/8, tome 331, p. 255 à 261, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4418418/f97.image.r=jésus.langFR>
- Florescu, Fabiana, « Figures extatiques dans Teorema de Pasolini. Séduction et médiation », *EKPHRASIS*, 2/2018, Cinema, Cognition and art, p. 181-194.
- Fontanella, Alvisè, « Georg Klotz, combattente per il Tirolo e la storia nera dei servizi segreti italiani » 25/01/2021, sur le site *Serenissima News* : <https://www.serenissima.news/georg-klotz-combattente-per-il-tirolo-e-la-storia-nera-dei-servizi-segreti-italiani/> (consulté le 26/07/2021).
- Georgoudi, Stella, « Le Sacrifice humain dans tous ses états », *Kernos*, 28 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2015, p. 255-273, pdf. : <http://journals.openedition.org/kernos/2339>.
- Hardouin Fugier, Élisabeth, dans « Un recyclage français de la propagande nazie - LA PROTECTION LÉGISLATIVE DE L'ANIMAL », *Presses de Sciences Po*, 2002/1, n°24, p. 55 : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2002-1-page-51.htm>
- Hoquet, Thierry, « Zoophilie, ou l’amour par-delà la barrière de l’espèce », dans *Critique*, 2009/8, n° 747-748, p. 679 : <https://www.cairn.info/revue-critique-2009-8-page-678.htm>
- Houcke, « Pasolini et la poétique du déplacement », dans *Conserveries mémorielles*, revue transdisciplinaire, en ligne depuis le 26 Décembre 2009, URL : <http://journals.openedition.org/cm/399> (consulté le 24/05/2019).
- Humbert, Laure, « Les personnes déplacées au sortir de la seconde guerre mondiale », *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe* [en ligne], ISSN 2677-6588, mis en ligne le 04/03/21, (consulté le 29/07/2021). Permalien : <https://ehne.fr/fr/node/21493>.

- Lewino, Frédéric, « Le Tour du monde des cannibales #1 : les insatiables Aztèques », dans *Le Point*, 27/07/2018, https://www.lepoint.fr/culture/le-tour-du-monde-des-cannibales-1-les-insatiables-azteques-27-07-2018-2239660_3.php (consulté le 25/05/2021)
- Macciocchi, Maria Antonia, « Pasolini. Cristo e il marxismo, *L'Unità*, 22 décembre 1964, repris sur <https://www.cittapasolini.com/post/sartre-pasolini-parigi-1964> (consulté le 19 janvier 2021).
- Macheret, Mathieu, « Visitor Q », URL : <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/theoreme/> (consulté le 24/05/2019).
- Magnette, Paul, « Pier Paolo Pasolini et Antonio Gramsci », *Lignes*, 1994/2, n° 22, p. 140-159.
- Magnette, Paul, « Pasolini politique », *Lignes*, 2005/3, n° 18, 26 pages : <https://www.cairn.info/revue-lignes-2005-3-page-7.htm>
- Mandelbaum, Jacques, « La solitude cinématographique d'un irréductible utopiste », *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/02/06/la-solitude-cinematographique-d-un-irreductible-utopiste_308267_1819218.html (consulté le 02/07/2020)
- Manzoli, Giacomo, « Pasolini e il cinema di poesia », dans WeSchool, EncycloMedia online, *Storia della civiltà europea*, ideata e diretta da Umberto Eco, <https://library.weschool.com/lezione/pasolini-e-il-cinema-di-poesia19533.html>
- Mavrakis, Annie « La Figure du monde », 2017 : <http://www.anniemavrakis.fr/2017/04/03/francis-bacon-suite-trois-etudes-de-personnages-au-pied-dune-crucifixion/> (consulté le 24/07/2014).
- Menduni, Enrico, « Sartre e Pasolini, un incontro », *Studi sartriani*, Anno XII, 2018 : <https://romatpress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2019/05/Sartre-e-Pasolini-un-incontro.pdf> (consulté le 03/06/2021).
- Molteni, Angela, « Pasolini e la musica nei suoi film : « Teorema », 4 nov. 2012, <http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2012/11/pasolini-e-la-musica-nei-suoi-film.html> (consulté le 8 mars 2020).
- Moscovitz, Jean-Jacques, « Marx, Lacan, Pasolini, le cinéma : questions sur l'actuel », revue *Eres*, 2013, p. 369-387.
- Naze, Alain, « Image cinématographique ; image dialectique. Entre puissance et fragilité », revue *Lignes*, 2005/3, n° 18, p. 91-112.
- Naze, Alain, « Pasolini, une archéologie corporelle de la réalité », *Multitudes*, 2004/4, n° 18, p. 149-157.
- Nobécourt, Jacques, « La Chute de Mussolini ou l'effondrement d'un pouvoir abandonné par un peuple », *Le Monde*, 25 juillet 1973,

https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/07/25/la-chute-de-mussolini-ou-l-effondrement-d-un-pouvoir-abandonne-par-un-peuple_2566608_1819218.html (consulté le 02/08/2021).

- Panella, Giuseppe, « Dalla logica della narrazione alla narrativa per immagini », 2013, <http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2013/10/pasolini-teorema-dalla-logica-della.html> (consulté le 9 mars 2020).
- Pisanelli, Flaviano, « Pour une poétique de la dissidence. Lecture de *Pétrole* et de *Salò ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini », in Monica Jansen, Paula Jordão (édit.), *La valeur de la littérature italienne et portugaise pendant et après les années 70*, Utrecht (Pays-Bas), Igitur Publishing & Archiving, 2006, p. 387-407.
- Pisanelli, Flaviano, « La violence du Pouvoir : le regard de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 3 | 2005, mis en ligne le 15 décembre 2006 : <http://journals.openedition.org/cei/277> (consulté le 27 mars 2021).
- Pisanelli, Flaviano, « Pour une 'mise en scène de la parole' : "Affabulazione" de Pier Paolo Pasolini », *Studi pasoliniani*, 2009, 1, p.79-92.
- Pisanelli, Flaviano « *Trasumanar e organizzar*. La résistance de la parole face à l'illisibilité de l'histoire », *La Rivista 4, Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, 2015, <https://etudesitaliennes.hypotheses.org/files/2016/05/18.-Pisanelli.pdf> (consulté le 23/07/2021).
- Placial, Claire, « En commentant la traduction française de *Teorema* », 2012, <https://languesdefeu.hypotheses.org/35> (consulté le 24/05/2019).
- Prigent, Christian, « La Tristesse de Pasolini », dans *Lignes*, 2005/3, n° 18, p. 29-45 : <https://www.cairn.info/revue-lignes-2005-3-page-29.htm> (consulté le 31/05/2021).
- Romeo, Alessandra, « L'Etna nel mito », *InStoria*, n° 104, Agosto 2016 : http://www.instoria.it/home/etna_mito.htm (consulté le 26/05/2021).
- Sabbatini, Marco, « Du film au roman : Pasolini et le scénario », revue *Critique*, 2013/8, n° 795-796, p. 760-762.
- Samocki, Jean-Marie, « comment Pasolini a inventé son Œdipe roi », entretien avec Hervé Joubert-Laurencin, *L'École des Lettres / Actualités*, publié le 18 janvier 2016, <http://actualites.ecoledeslettres.fr/arts/cinema/comment-pasolini-a-invente-son-oedipe-roi-entretien-avec-herve-joubert-laurencin/> (consulté le 07/09/2019)
- Taquin, Véronique, « Pathos et sacralité chez Pasolini. D'*Accattone* à *Salò ou les 120 journées de Sodome* », *Chroniques italiennes*, Université Paris 3, 4/2007, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web12/Taquin12.pdf>
- Vanel, Hervé « Trois études pour des figures au pied d'une crucifixion (F. Bacon) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/trois-etudes-pour-des-figures-au-pied-d-une-crucifixion/> (consulté le 22 juillet 2021).

- « Victimes de l'anatomiste nazi August Hirt : comment l'affaire a rebondi, à Strasbourg », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 20 juillet 2015, <https://www.dna.fr/region/2015/07/20/victime-de-l-anatomiste-nazi-august-hirt-comment-l-affaire-a-rebondi-a-strasbourg> (consulté le 07/06/2021).
- Vogin, Magali, « Quand la mauvaise conduite triomphe des bonnes manières/ Le désert de la conscience dans Théorème de Pasolini : du roman au film », *Italies*, 11/2007, mis en ligne le 13 mars 2009, <https://journals.openedition.org/italies/1152> (consulté le 31 août 2019).
- Wehrli, Delphine, « Pasolini et le néoréalisme », *Lo Sguardo, rivista di filosofia*, n° 19, 2015 (III), p. 301-309.
- *Zones subversives*, « L'opéraïsme dans l'Italie des années 1960 », 29 avril 2013, <http://www.zones-subversives.com/l-operaisme-dans-l-italie-des-annees-1960> (consulté le 21/01/2021).

D/ Films et vidéos sur le cinéma de Pasolini et films d'hommage à Pasolini

- Bertolucci, Giuseppe, *Pasolini prossimo nostro*, DVD, Ripley's film, Italia, 2006.
- Georges Didi-Huberman, Journée Pier Paolo Pasolini, 28/10/2013, « Cinéma de poésie : Godard face à Pasolini », https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/cinema_de_poesie_godard_face_a_pasolini_confere_nce_de_georges_didi_huberman.13658
- « Il cinema di Pasolini: la cinepresa come penna che descrivo il mondo », Enrico Ghezzi et Antonio Gnoli, 1:14' 20", YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=JSt1okN4kKo>
- Marcellini, Paolo, « Pasolini, il corpo e la voce », 2015, Italia, 62 mn, RaiPlay, Cineteca di Bologna : <https://www.raiplay.it/video/2016/08/Pasolini-il-corpo-e-la-voce-759b851a-f87c-4bff-b227-c8872c731c5f.html>
- Alessandro Mezzena Lona, « Presentazione di "Teorema" di Pier Paolo Pasolini », Scuola di Filosofia di Trieste, 09/02/2019, <https://www.youtube.com/watch?v=6VO9IVzgaf4>
- « 40 anni di Pasolini », Incontro con Alfonso Berardinelli, Goffredo Fofi, Franco Grattarola. Modera Emiliano Morreale, La cineteca nazionale, 2015, 1:21' 05", YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=U5HSOh8hbDg>
- « Rileggere e rivedere Pasolini : *Teorema* parte 1 » , Festa Nazionale Unità 70 anni : Casadeipensieri, 1975-2015 *Teorema*, il senso di un'epoca . Dialogo con Gualtiero De

Santi, Roberto Chiesi, Piero Mioli, intervento di Davide Ferrari direttore artistico Casadeipensieri. Presiede Marco Macciantelli. Con un intervento video di Marco Antonio Bazzocchi. <https://www.youtube.com/watch?v=6VO9IVzgaf4>

E/ Autres films

- Bertolucci, Bernardo, *Il Conformista*, 1970, Italie, France, Allemagne, 116 minutes : https://www.youtube.com/watch?v=cDTwc8n07OA&list=PL3_rWLnUqOFs-QLkC37CwclWw32ZTIKSt
- D'Amato, Joe, *Anthropophagous*, 1980, Italie, 91 minutes, DVD Bach Films, 2014, italien sous-titré en français.
- Deodato, Ruggero, *Cannibal holocaust*, 1980, Italie, 92 minutes, 2 DVD (version intégrale non censurée), C. F. D. cinematografica. EDV 701.
- Godard, Jean-Luc, *Masculin féminin*, 1966, France, Suède, 110 minutes : https://www.youtube.com/watch?v=M_PfEij43E8&t=1280s
- Lenzi, Umberto, *Il Paese del sesso selvaggio*, 1972, Italia, 89', Raro Video, DVD 2008.

F/ SITES ET PAGES WEB

- « Arquebuse à rouet », Musée de l'Armée, fiche-objet, https://www.musee-armee.fr/fileadmin/user_upload/Documents/Support-Visite-Fiches-Objets/Fiches-departement-ancien/MA_fiche-arquebuse-rouet.pdf
- « Chronik der Mauer », 2 JUNE 1967, https://www.chronik-der-mauer.de/en/chronicle/_year1967/_month6/?language=en&month=6&moc=1&year=1967&filter=1&dokument=0&audio=0&video=0&foto=0 (consulté le 12/04/2021).
- Città di Pasolini : <https://www.cittapasolini.com>
- CNRTL : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr>
- « Cours du 6 octobre 2014 », article anonyme sur les crucifixions de Bacon : <https://art.moderne.utl13.fr/2014/10/cours-du-6-octobre-2014/>
- *Dizionario etimologico online*, <https://www.etimo.it>
- *Evangelo di Giovanni*, http://www.laparola.net/wiki.php?riferimento=Gv+1,1-18&formato_rif=vp
- « Forum Krinein », « Dossier cinéma – Les années soixante (1960-1969) », <http://cinema.krinein.fr/dossier-cinema-les-annees-soixante-1960-1969/>
- Gabrielli, Aldo, *Grande Dizionario italiano*, Milan, éd. Hoepli, 2015, 2760 pages, en ligne : http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano

- Glosbe, Le Dictionnaire italien/français, <https://fr.glosbe.com/it/fr>
- *La Dépêche.fr*, « Un éleveur de 72 ans dévoré par ses cochons », mis en ligne le 19/01/2020, <https://www.ladepeche.fr/2020/01/19/un-eleveur-de-72-ans-devore-par-ses-cochons.8672134.php>
- *La Parola.net*, « Chi è l'angelo? », <https://www.laparola.net/brani/brani.php?b=57>
- *La Sacra Bibbia* : <https://www.maranatha.it/Bibbia/1-Pentateuco/02-EsodoPage.htm>
- *L'Éternel Juif* : <https://artsandculture.google.com/exhibit/QOZobW1A?hl=fr>
- Musée de l'Armée, « Arquebuse à rouet », « Arquebuse à rouet », https://www.musee-armee.fr/fileadmin/user_upload/Documents/Support-Visite-Fiches-Objets/Fiches-departement-ancien/MA_fiche-arquebuse-rouet.pdf
- Page web consacrée à l'œuvre picturale de Francis Bacon : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171>
- Pasolini. *Una vita violenta*. Site de la Bibliothèque municipale de Lyon, « 1945/Assassinat de Guido Pasolini » : <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/pasolini/exposition/14-stations/article/1945-assassinat-de-guido-pasolini> (consulté le 16/05/2021)
- Site consacré à Pasolini : <http://pasolinipuntonet.blogspot.com>, site créé par Angela Molteni, poursuivi depuis 2014 par le Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa.
- « Taux de réussite au bac, évolution, résultats, mentions », <https://groupe-reussite.fr/blog/evolution-taux-reussite-bac/> (consulté le 29/05/2021).
- *Trésor de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr>