

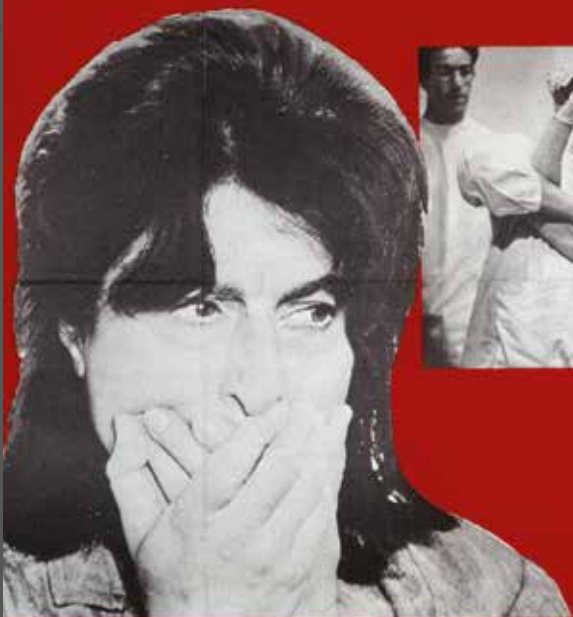


**PIER PAOLO PASOLINI**  
***IMAGES FIXES***

**du 18 juillet  
au 14 septembre**  
**Ombres Blanches**

ELYSEES LINCOLN · S<sup>t</sup> GERMAIN HUCHETTE · S<sup>t</sup> LAZARE PASQUIER · 14 JUILLET · MARAIS · JEAN RENOIR · DRAGON

Un film de  
**PIER PAOLO PASOLINI**  
avec  
**ANNA MAGNANI**



# Mamma Roma

avec  
Ettore GAROFOLO · Franco CITTI

Silvana CORSINI · Luisa LOIANO · Paolo VOLPONI  
Luciano GONINI · Vittorio LA PAGLIA · Piero MORGIA

Un film produit par Alfredo BINI pour ARCO FILM · CENERIZ

CAPITAL FILMS

## PIER PAOLO PASOLINI.

### *Images fixes*

*Aussi brutal et inacceptable fut-il*, politiquement, spirituellement, l'arrêt sur images de la vie de l'homme qui s'appelait Pier-Paolo Pasolini, le 1<sup>er</sup> novembre 1975, n'aura jamais interrompu le film de la vie du poète et du cinéaste, ni n'aura éteint la voix de l'intellectuel, du moraliste, du combattant, du contestataire.

L'exposition que nous proposons à Ombres blanches, conçue par la Cinémathèque de Toulouse, veut être un nouveau témoignage de notre inextinguible reconnaissance à Pasolini. Nous avons intitulé cet ensemble de traces de l'œuvre cinématographique *Images fixes*, justement pour faire droit à l'homme qui ne disparaît pas, à la présence du poète, de sa langue, de son regard et de sa voix, qui furent les plus libres dans l'histoire du premier siècle du cinéma.

L'Atelier, espace d'exposition de la librairie Ombres Blanches, accueille cet été le cinéma de Pier Paolo Pasolini, illustré par un large éventail de documents conservés par la Cinémathèque de Toulouse. Aux côtés des affiches françaises, italiennes et allemandes, des raretés telles que l'affiche japonaise du Decameron ou l'immense affiche de façade de Porcherie, peinte à la main par André Azaïs dans les années 1970. Les photos de tournage, de plateau et d'exploitation côtoient des documents singuliers comme les press-books italiens ou une plaque gravée, témoin d'une pratique publicitaire désuète. Autant de façons de replonger dans l'univers si personnel du grand intellectuel et cinéaste qu'est Pasolini.



Photo  
P. P. Pasolini et  
Hélène Surgère  
(photo de  
tournage  
de Salò).

## DU CINÉMATOGRAPHE

J'ai souvent répété que le passage de la littérature au cinéma, par exemple, n'est qu'une question de changement de technique. Peu à peu, j'ai tout de même différencié les techniques littéraires et cinématographiques. Le langage littéraire que l'écrivain emploie pour écrire une poésie ou un roman, ou un essai, constitue un système symbolique, conventionnel : de plus, tout langage écrit ou parlé est défini par un certain nombre de limites historiques, géopolitiques, ou, si vous voulez, nationales (régionales)... Le cinéma, au contraire, est un système de signes non symboliques, de signes vivants, de signes-objets... Le langage cinématographique n'exprime donc pas la réalité à travers un certain nombre de symboles linguistiques, mais au moyen de la réalité elle-même. Ce n'est pas un langage national ou régional, mais bien transnational... Nous reviendrons, si vous le voulez, sur l'aspect théorique du langage cinématographique. Vous me demandez, au fond, d'expliquer ou de justifier un choix... Je crois qu'il y a plusieurs raisons sérieuses à cette translation. Mais d'abord, je voudrais préciser que je n'abandonne pas la poésie écrite et l'expression littéraire. Maintenant, les raisons de cette modification de langage ou plutôt d'expression. Je crois pouvoir dire à présent qu'écrire des poésies, ou des romans, fut pour moi le moyen d'exprimer mon refus d'une certaine réalité italienne, ou personnelle, à un moment donné de mon existence. Mais ces médiations poétiques ou romanesques interposaient entre la vie et moi une sorte de cloison symbolique, un écran de mots... Et c'est peut-être la véritable tragédie de tout poète que de n'atteindre le monde que métaphoriquement, selon les règles d'une magie en définitive limitée dans son appropriation du monde. Déjà, le dialecte, c'était pour moi le moyen d'une approche plus charnelle des paysans de la terre, et dans les romans « romains », le dialecte du peuple me permettait la même approche concrète, et pour ainsi dire matérielle. Or, j'ai découvert très rapidement que l'expression cinématographique me permettait, grâce à son analogie du point de vue sémiologique (j'ai toujours rêvé d'une idée chère à un certain nombre de linguistiques, à savoir

d'une sémiologie totale de la réalité) avec la réalité elle-même, d'atteindre la vie plus complètement. De me l'approprier, de la vivre tout en la recréant. Le cinéma me permet de maintenir le contact avec la réalité, un contact physique, charnel, je dirais même d'ordre sensuel.

P. P. Pasolini, extrait de *Entretiens avec Jean Duflot* (Belfond 1970)

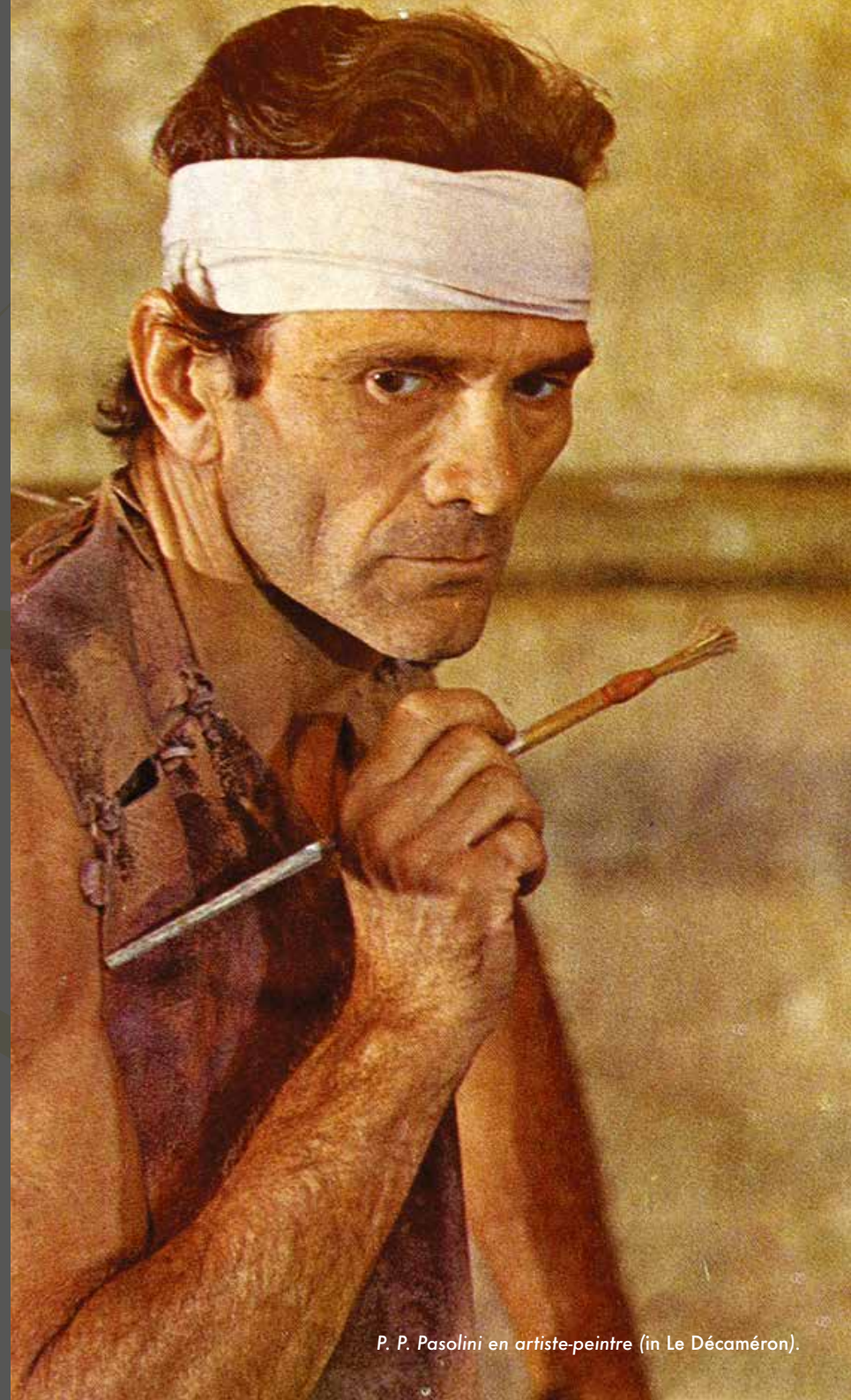


## ACCATONE. (Rome ville ouverte ?)

Dans *Accattone*, il manque plusieurs des très nombreuses astuces techniques qu'on utilise souvent au cinéma : il n'y a jamais de cadrage, en gros plan ou non, où l'on voit quelqu'un de dos ou en amorce; jamais un personnage n'entre dans le champ pour en sortir ensuite; il n'est jamais fait usage du dolly et de ses mouvements sinueux, « impressionnistes »; il n'y a que très rarement des gros plans de profil, et s'il y en a, ils sont toujours en mouvement.

Toutes les caractéristiques dont je viens de dresser hâtivement la liste proviennent du fait que mon goût cinématographique n'est pas d'origine cinématographique, mais figurative. La vision, le champ visuel que j'ai en tête, ce sont les fresques de Masaccio, de Giotto – mes deux peintres préférés, avec certains maniéristes (par exemple Pontormo). Et je ne parviens pas à concevoir d'images, de paysages, de compositions de figures en dehors de cette passion picturale initiale pour le XIV<sup>e</sup> siècle, qui mettait l'homme au centre de toute perspective. Par conséquent, lorsque mes images sont en mouvement, elles le sont un peu comme si l'objectif les parcourait comme un tableau; je conçois toujours l'arrière-plan comme celui d'un tableau, comme un décor; voilà pourquoi je l'attaque toujours de front. Et les figures se meuvent toujours devant cet arrière-plan de manière symétrique, dans toute la mesure du possible : panoramique dans un sens puis panoramique dans le sens opposé, rythmes réguliers des champs (si possible à trois temps), etc. etc. Il n'y a presque jamais d'accumulations de premiers plans et de champs larges. Les figures du champ large constituent l'arrière-plan et les figures du premier plan se meuvent devant cet arrière-plan, et elles sont suivies par des panoramiques qui, je le répète, sont presque toujours symétriques : comme si, face à un tableau – où les figures ne peuvent justement être qu'immobiles –, je déplaçais mon regard pour mieux voir les détails. De sorte que ma caméra bouge devant des arrière-plans et des figures perçus en substance comme immobiles, et marqués par de profonds clairs-obscur.

P. P. Pasolini, Journal au magnétophone, 3 Mai 1962  
(in *Pasolini Roma* Flammarion 2013)



P. P. Pasolini en artiste-peintre (in *Le Décaméron*).

## L'ÉVANGILE. *L'humanité du Christ*

Lettre à Alfredo Bini  
(in Pasolini Roma, Flammarion 2013)

Rome,  
Le 12 mai 1963

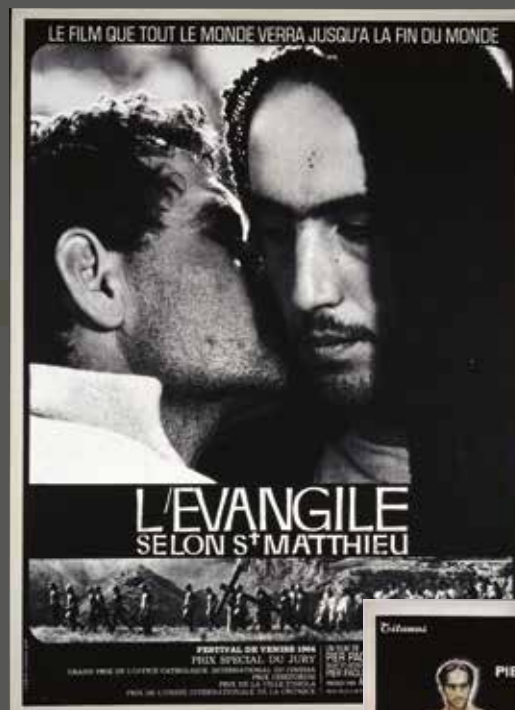
Cher Alfredo,

Tu me demandes de te résumer par écrit et pour ta commodité les critères qui présideront à ma réalisation de *L'Évangile selon saint Matthieu*.

Du point de vue religieux, pour moi, qui ai toujours tenté de récupérer dans mon laïcisme les caractères de la religiosité, il y a deux données naïvement ontologiques qui comptent : l'humanité du Christ est poussée par une telle force intérieure, par une telle soif irréductible de savoir et de vérifier le savoir, sans crainte d'aucun scandale et d'aucune contradiction, que pour elle la métaphore « divine » est aux limites du métaphorique, au point d'être idéalement une réalité. De plus : pour moi la beauté est toujours une « beauté morale » : mais cette beauté nous parvient toujours par médiation : à travers la poésie ou la philosophie ou la pratique : le seul cas de « beauté morale » sans médiation, mais immédiate, à l'état pur, je l'ai expérimentée dans *L'Évangile*. Quant à mon rapport « artistique » avec *L'Évangile*, il est assez curieux : tu sais peut-être que, en tant qu'écrivain né idéalement de la Résistance, en tant que marxiste, etc., pendant toute la durée des années cinquante, mon travail idéologique a tendu vers la rationalité, en lutte contre l'irrationalisme de la littérature décadente (sur laquelle je m'étais formé et que j'aimais tant). L'idée de faire un film sur *L'Évangile* et son intuition technique est, en fait, je dois l'avouer, le fruit d'une furieuse vague irrationaliste. Je veux faire une pure œuvre de poésie, au risque de l'esthétisme s'il le faut (Bach et en partie Mozart, comme commentaire musical ; Piero della Francesca et en partie Duccio pour l'inspira-

tion figurative ; la réalité, au fond préhistorique et exotique du monde arabe, comme arrière-fond et décor). Tout cela remet dangereusement en jeu ma carrière d'écrivain, je le sais. Mais ce serait un peu fort que, aimant de manière si effrénée le Christ de Matthieu, je craigne tout de même de remettre en jeu quoi que ce soit.

Ton  
Pier Paolo Pasolini



## LA TRILOGIE DE LA VIE

En ce qui concerne mes trois films, la Trilogie dont tu parlais, je voudrais au contraire dire une chose qui fait un peu partie de notre entretien. Dans ces films, j'ai voulu représenter une réalité physique, une réalité corporelle que je voyais détruite, justement par ce génocide dont nous parlons; une façon d'être des hommes, de regarder, de parler, de se comporter, de faire un geste, de parler en dialecte, qui est en train d'être détruite. J'ai réalisé ces trois films pour opposer à la corruption de la société de consommation cette façon d'être authentique. C'était là mon intention principale. À côté de cette intention, il y avait des intentions, pour ainsi dire, de soutien : l'une était l'habituelle liberté d'expression, aussi pour ceux qui font des films pornographiques, comme l'ont déjà compris les Français, comme le comprendront les Italiens dans dix ans; ensuite, l'autre était une lutte pour la liberté sexuelle. Comme mes films parlaient des corps, de la façon d'être, de la façon physique de vivre la vie et, comme l'apogée de cette façon physique, même poétique, est le sexe, j'ai représenté le sexe dans sa totale liberté. Il y a par conséquent dans mes films un combat laïc, progressiste, pour la liberté sexuelle. Aujourd'hui, en ce moment, j'abjure ces films. Je ne regrette pas de les avoir faits, parce qu'au moment de les faire j'étais sincère et, aussi, leur fonction était assez logique et précise. Mais, en ce moment, je les abjure, au nom de la rupture des rapports avec ce progressisme, qui a tendance à devenir une nouvelle forme de cléricalisme. Quelqu'un d'entre vous – je ne me rappelle pas qui – a dit à un certain point que ce n'est pas la société bourgeoise de consommation, le néo-capitalisme, qui a fait l'école telle qu'elle est aujourd'hui, mais que nous aussi y avons contribué. Eh bien, j'étais un de ceux qui contribuaient, en tant que progressiste des années cinquante, à faire naître cette école-là. J'étais parmi ceux qui luttait pour la liberté sexuelle, mais je me suis rendu compte que j'avais été devancé par la société de consommation, qui a créé sa propre école, en exploitant et en falsifiant mon laïcisme, mon rationalisme, ma tolérance, mon amour pour la liberté, mon amour pour la décentralisation. Elle a fait

siennes toutes ces choses, en les falsifiant. C'est donc toute une duperie. Cette liberté pour laquelle j'ai tant lutté, est devenue une chose effroyable, une fausse tolérance, car il s'agit d'une tolérance concédée d'en haut, par ce nouveau système de production, qui veut que le sexe soit libre, parce que là où il y a liberté sexuelle il y a une plus grande consommation. [...]

La tolérance et la liberté sexuelle de la société de consommation vont beaucoup plus loin que mes films...

P. P. Pasolini, , extrait de Autobiographie à la Moviola  
(in *Avec les armes de la poésie...*  
Maison des Cultures du Monde )



## SALO.

### Une polémique. Des engagements.

(...)

Ce qui touche, ce qui a de l'effet, dans *Salo*, c'est la lettre. Pasolini a filmé ses scènes à la lettre, comme elles avaient été décrites (je ne dis pas : « écrites ») par Sade; ces scènes ont donc la beauté triste, glacée, exacte, de grandes planches encyclopédiques. Faire manger de l'excrément? Énucléer un œil? Mettre des aiguilles dans un mets? Vous voyez tout : l'assiette, l'étron, le barbouillage, le paquet d'aiguilles (acheté à l'Upim de Salo), le grain de la polenta; comme on dit, rien ne vous est épargné (devise même de la lettre). À ce point de rigueur, ce n'est finalement pas le monde peint par Pasolini qui est dénudé, c'est notre regard : notre regard mis à nu, tel est l'effet de la lettre. Dans le film de Pasolini (ceci, je crois, lui appartenait en propre) il n'y a aucun symbolisme : d'un côté une grossière analogie (le fascisme, le sadisme), de l'autre la lettre, minutieuse, insistante, étalée, léchée comme une peinture de primitif; l'allégorie et la lettre, mais jamais le symbole, la métaphore, l'interprétation (même langage, mais gracieux, dans *Théorème*).

Cependant, la lettre a un effet curieux, inattendu. On pourrait croire que la lettre, ça sert bien la vérité, la réalité. Pas du tout : la lettre déforme les objets de conscience sur lesquels nous sommes tenus de prendre position. En restant fidèle à la lettre des scènes sadiennes. Pasolini en vient donc à déformer l'objet-Sade et l'objet-fascisme : c'est donc à bon droit que les sadiens et les politiques s'indignent ou réprouvent.

Les sadiens ne reconnaîtront jamais Sade dans le film de Pasolini. La raison en est générale : Sade n'est d'aucune façon figurable. De même qu'il n'y a aucun portrait de Sade (sauf fictif), de même aucune image n'est possible de l'univers sadien : celui-ci, par une décision impérieuse de l'écrivain-Sade, est tout entier remis au seul pouvoir de l'écriture. Et s'il en est ainsi, c'est sans doute qu'il y a un accord privilégié entre l'écriture et le fantasme : tous les deux sont troués; le fantasme n'est pas le rêve, il ne suit pas le lié, même biscornu, d'une histoire; et l'écriture n'est pas la peinture,

elle ne suit pas le plein de l'objet : le fantasme ne peut que s'écrire, non se décrire. [...]

Du point de vue politique, Sade s'est trompé aussi. [...] Le fascisme est un objet contraignant : il nous oblige à le penser exactement, analytiquement, politiquement; la seule chose que l'art puisse en faire, s'il y touche, c'est de le rendre crédible, de démontrer comment il vient, non de montrer à quoi il ressemble; bref, je ne vois pas d'autre moyen que de le traiter à la Brecht. Ou encore : c'est une responsabilité de le présenter, ce fascisme, comme une perversion [...]

En somme, Pasolini a fait deux fois ce qu'il ne fallait pas faire. Du point de vue de la valeur, son film perd sur les deux tableaux : car tout ce qui irrealise le fascisme est mauvais; et tout ce qui réalise Sade est mauvais.

Et pourtant, si tout de même... ? Si tout de même, au plan des affects, il y avait du Sade dans le fascisme (chose banale), et, bien plus, s'il y avait du fascisme dans Sade? Du fascisme ne veut pas dire : le fascisme. Il y a le « système-fascisme » et il y a la « substance-fascisme ». [...] C'est cette substance que *Salo* réveille, à partir d'une analogie politique, qui n'a ici qu'un effet de signature.

Raté comme figuration (ou de Sade ou du système fasciste), le film de Pasolini vaut comme reconnaissance obscure, en chacun de nous mal maîtrisée, mais à coup sûr gênante : elle gêne tout le monde, car, en raison de la naïveté propre à Pasolini, elle empêche quiconque de se dédouaner. C'est pourquoi je me demande si, au terme d'une longue chaîne d'erreurs, le *Salo* de Pasolini n'est pas en fin de compte un objet proprement sadien : absolument irrécupérable : personne en effet, semble-t-il, ne peut le récupérer.

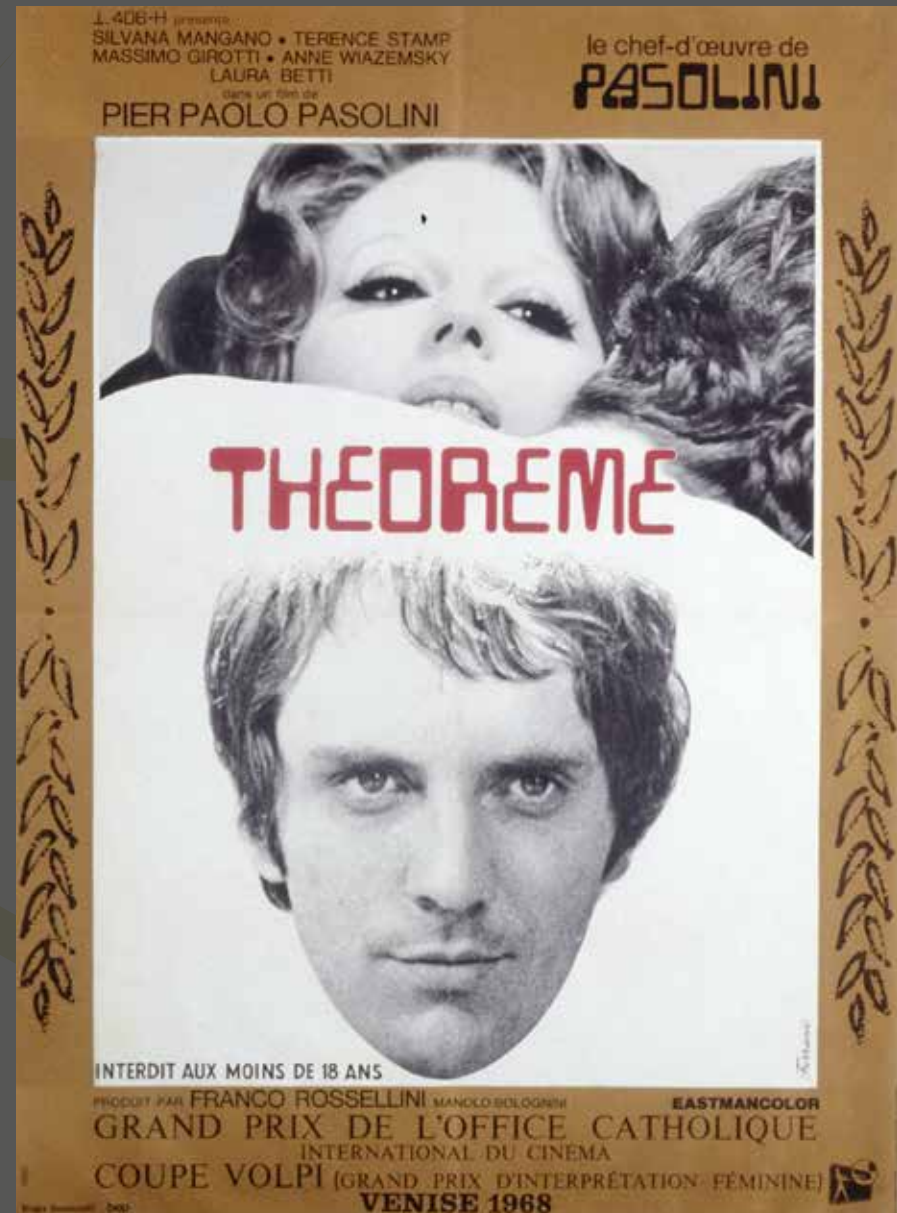
Roland Barthes, in *Le Monde* juin 1976

## À PROPOS DU MONTAGE

Je ne vois pas de grand désaccord entre le point de vue de Pasolini et le mien ou même celui de Brakkage. Nous travaillons tous avec des morceaux de réalité dans le processus du montage. La question est : comment et quand monter. Toute peinture est « montée », toute poésie est « montée », mais cela se fait lors de l'acte de peindre, lors de l'acte d'écrire, et non après. De nombreux poèmes ont été détruits au moment de leur révision. Certains ont pu gagner en qualité, bien sûr. On nous accuse souvent de ne pas monter nos films, mais les personnes qui nous accusent de cela ne savent pas que le cinéma a gagné en maturité et que dans le cinéma comme dans les autres arts, la plus grande part du montage se fait au moment de la prise de vue, de manière intuitive et automatique. Bien sûr je parle surtout du cinéma poétique, cela ne se passe pas exactement de la même manière dans le cinéma narratif.

Mais lorsque je dis « monter », je ne parle pas seulement de montage de « plan » à « plan », comme par exemple dans ma prise de vue image par image, mais aussi à l'intérieur du plan : la caméra monte par sa manière de se mouvoir dans un seul plan. Prenez Douglas Sirk ou John Ford : la caméra monte également de l'intérieur chacun de leur plan. Il y a du montage dans leur cinéma même lorsque vous ne « coupez » pas la scène. C'est dans ce sens que je dis qu'il n'y a pas de désaccord entre le point de vue de Pasolini et le mien.

Jonas Mekas, extrait d'une conversation  
avec P. P. Pasolini à Rome en juin 1967  
(in Cahier du Refuge CIPM 2013)





## CINÉMA DE POÉSIE. *L'expérience hérétique*

*Je disais plus haut* que la mort opère une synthèse rapide de la vie passée, et la lumière rétroactive qu'elle renvoie sur cette vie en sélectionne les points essentiels, en en faisant des actes mythiques ou moraux hors du temps. Telle est la façon par laquelle *une vie devient une histoire*.

Quant à moi, je continue à croire au cinéma qui raconte, c'est-à-dire à la convention par laquelle le montage sélectionne, parmi les plans-séquence infinis qui peuvent être tournés, les traits significatifs et valables. Mais j'ai aussi été le premier à parler explicitement de « cinéma de poésie ». En parlant cependant de cinéma de poésie, je désignais toujours une poésie narrative. La différence ressortissait à la technique : plutôt que la technique narrative du roman, de Flaubert ou de Joyce, la technique narrative de la poésie. Considérez le montage de *L'Homme d'Aran*, vous aurez une idée du montage assujéti à une technique narrative du cinéma de poésie : même s'il s'agit de poésie hésiodienne, comme disent les hagiographes. Même les histoires parisiennes d'intérieurs, chambres à coucher ou bars, de Godard, sont montées avec une technique narrative typique de la poésie. Il serait bien entendu stupide de chercher des limites précises et codifiables, entre un certain cinéma de prose et un certain cinéma de poésie.

Ce que je me demande maintenant, suite aux expériences manquées de l'avant-garde, c'est si un cinéma de poésie non narrative ne serait pas possible : de poésie-poésie, ou, comme on dit d'habitude, de poésie lyrique. Est-il possible ?...

P. P. Pasolini, extrait de *Signes vivants et poètes morts* (1967)  
(in *PPP L'expérience hérétique*, Payot 1976)

*Mais encore* : Pasolini a recueilli, tout en le niant apparemment, le prétendu défi « avanguardiste » à la dilatation du domaine de la poésie, au-delà de son rapport spécifique au fait linguistique ; il a visé à la « poésie totale, » c'est-à-dire au dépassement des partages consolidés du champ artistique en un mirage d'unité, et jamais démentie comme unité superpoétique, qui pour lui se réalisa peut-être dans le cinéma. Tout cela sans perdre de vue le « parler-écrire, » ou mieux, l'affabulation comme facteur essentiel de la poésie. De la même façon, dans ses opérations sur les genres littéraires, Pasolini a poursuivi une notion d'*interchangeable*, qui gravitait toutefois sur un horizon poétique, même à l'époque de la revue « *Officina* » lorsque son programme explicite devint celui d'amener la poésie au niveau de la prose, en opposition au canon typique du style vingtième siècle italien.

Andrea Zanzotto, 1980



## CONTRE la télévision

[...]

Moi, en tant que téléspectateur, hier soir et une infinité d'autres soirs – mes soirs de malade – j'ai vu défiler, sur ce petit écran où mes amis se trouvaient à présent, une infinité de personnages : la cour des Miracles de l'Italie – et il s'agit d'hommes politiques de premier plan, de personnes de première importance dans l'industrie et la culture; et même souvent de personnes objectivement de premier ordre. Et bien, la télévision faisait et continue de faire d'eux tous des bouffons : elle propose des résumés de leurs discours qui les font passer pour des idiots et qu'ils contresignent (mais leur approbation – est-elle seulement toujours tacite ?!), ou bien, au lieu d'exprimer leurs idées, lit leurs interminables télégrammes, non pas résumés cette fois-ci, mais tout aussi idiots : idiots comme l'est toute expression officielle. L'écran de télévision est la terrible cage de l'Opinion Publique – servilement servie pour obtenir un asservissement total – que tient prisonnière toute la classe dirigeante italienne [...].

Comment pourrait-on définir l'« anti-humanité » de la télévision, son mal ? Je crois qu'il y a plusieurs hypothèses et non une seule définition. Et pourtant il suffit de penser à une chose : comment les hommes, les faits, les choses et les idées nous sont-ils présentés ? Tout cela nous est présenté comme sous emballage protecteur, avec ce détachement et ce ton didactique que l'on emploie à propos d'une chose déjà advenue, depuis peu, peut-être, mais advenue, et que l'œil du sage – ou un autre à sa place – contemple dans son objectivité rassurante, dans le mécanisme qui, presque sereinement et sans grandes difficultés, l'a produite.

En somme, c'est toujours un esprit ordonnateur qui, d'en haut, en présentant les informations et en résumant les messages, travaille à la sélection des nouvelles (et donne du coup un tableau différent de l'Italie).

[...]

Mais en réalité la contemplation télévisuelle n'est qu'apparente, non seulement pour cause de superficialité mais aussi du fait d'une mystification et d'un mensonge conscients. Au

sein de la terreur qui règne en amont du petit écran, comme à l'intérieur du petit écran, la terreur de prononcer certains mots, d'affronter certains arguments, d'assumer simplement certaines tonalités de voix, tel ou tel mensonge ou mystification, préside à toute opération linguistique. En un mois d'observation télévisuelle, il ne m'est jamais arrivé de saisir, en particulier chez les hommes politiques [...] un seul moment, un seul frémissement de simplicité, de sincérité, d'authenticité, d'humanité. Les politiques et leurs commentateurs se cachent tous derrière un masque qui ne se trahit jamais, qui ne cède jamais à un sourire, une timidité, à quelque incertitude : à la fraternité. Tout est déjà préétabli et assuré, nous pouvons être tranquilles ! On se donne du mal, et l'on s'en donnera toujours plus. En bref, la télévision est « paternaliste » : voilà son possible slogan définitif. Les préceptes du père sont une énumération rigide de ce qui peut et ne peut pas être dit ou fait.

Il n'y a qu'une seule chose qui échappe à la surveillance – au fond filiale, obsessionnel ! désespérée, mesquine, terrorisée – du « père télévisuel » et qui ne peut pas ne pas lui échapper, parce que cette chose est en lui, elle est sa propre réalité : c'est la vulgarité. Tout ce qui apparaît, dans le petit écran et en amont du petit écran, toute la préparation et l'organisation de l'emballage protecteur de l'information, est vulgaire. Je ne peux décrire ce qu'est cette vulgarité, car seul celui qui a trahi jusqu'au bout la bourgeoisie peut voir la bourgeoisie sous cet aspect-là : celle-ci est au fond une mesure de jugement et une idée du monde. Elle est donc commune à tous les petits-bourgeois italiens : cette mesure et cette idée du monde sont en définitive leur propre mesure et leur propre idée d'eux-mêmes. Et c'est pour cela qu'il y a vulgarité.

[...]

P. P. Pasolini, extrait du texte de *Contre la télévision*, 1966  
(traduction : Éditions des Solitaires intempestifs)

## ACCATTONE. *Réception du public*

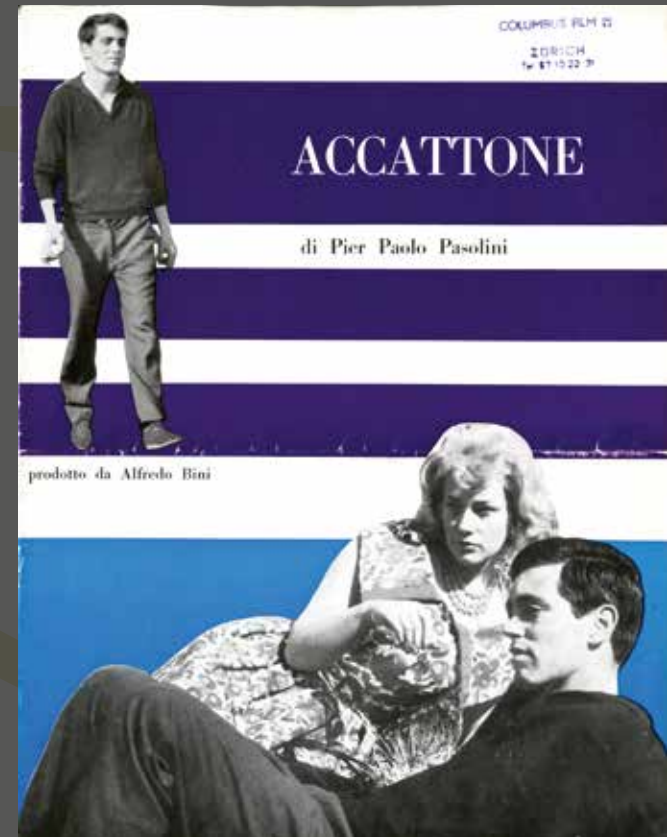
En 1961, quand *Accattone* est sorti, aucun bourgeois ne savait concrètement ce qu'était et comment vivait le sous-prolétariat urbain, et en l'espèce romain; et qu'en 1975, année où *Accattone* est projeté sur les écrans de la télévision, aucun bourgeois ne sait encore concrètement ce qu'était ce sous-prolétariat et ce qu'est le sous-prolétariat aujourd'hui. Je me trouve dans une situation où je dois expliquer et discuter à la fois. Tous les bourgeois sont en effet racistes, toujours, en tous lieux, à quelque parti qu'ils appartiennent.

En 1961, *Accattone* a déclenché des phénomènes de « racisme » pour la première fois explicites en Italie. D'où une féroce « persécution » contre moi et aussi contre le pauvre – sous-prolétaire – Franco Citti. Mais aujourd'hui, en 1975, les choses ne sont pas tellement différentes. Dans une confrontation ou un affrontement direct avec le sous-prolétariat, le « racisme » apparaît toujours explicitement, il sort de cet assoupissement et de cet état potentiel qui déterminent d'ailleurs, d'autant plus rigidement qu'inconsciemment, l'idée de l'existence et l'existence du bourgeois. En 1961, les bourgeois voyaient dans le sous-prolétariat le mal, exactement comme les racistes américains le voyaient dans l'univers des Noirs. À cette époque-là, du reste, les sous-prolétaires étaient des « Noirs » à tous les égards. Leur « culture » – une « culture particulariste » dans le contexte d'une plus vaste culture « particulariste » à son tour, la culture paysanne méridionale – donnait aux sous-prolétaires romains des traits originaux, non seulement psychologiques, mais même physiques. Elle créait une véritable « race ». Le spectateur d'aujourd'hui peut le constater en voyant les personnages d'*Accattone*. Aucun d'entre eux (je le répète pour la millième fois) n'était acteur : et en tant que lui-même, chacun était vraiment lui-même. Sa réalité était représentée à travers sa réalité. Ces « corps » étaient à l'écran les mêmes que dans la vie.

Leur « culture », si profondément différente qu'elle créait rien de moins qu'une « race », fournissait aux sous-prolétaires

romains une morale et une philosophie de classe « dominée », que la classe « dominante » se contentait de dominer par la répression policière, sans se soucier de l'évangéliser, c'est-à-dire de la contraindre à assimiler son idéologie (en l'occurrence un catholicisme répugnant, purement formel).

P. P. Pasolini, extrait de: «Mon *Accattone* à la télévision après le Génocide» (1975) in *Lettres Luthériennes* (Éditions du Seuil)



## CINÉMA ET HISTOIRE.

### *Sentir le danger*

Ce que pourrait être la vie sans l'Histoire, est naturellement impensable et indicible. Que diable pourrais-je faire le matin sinon, en m'éveillant, sortir d'un lit, lire des journaux, avoir des pensées quotidiennes, faire en somme tout ce que ma qualité de vie admet et prévoit que je fasse, même de surprenant et d'absolument désuet? Je n'ai pas d'alternative. Le jeu de l'Histoire n'admet comme autres alternatives que d'autres jeux historiques. Je dois absolument investir l'acte absolu de vivre dans un prétexte, qui est naturellement si prosaïque, inférieur, inégal, si pauvre et si décevant par rapport à ce qu'il est chargé de « faire passer » dans le temps. La mort met fin à une série de passe-temps. Lesquels sont souvent féroces. La littérature se présente comme un jeu plus clairement que les autres activités humaines; et même, elle en est un par définition. En fait, elle est certainement moins sérieuse que les autres obligations, pragmatiques ou non, imposées par l'Histoire.

Toutefois la littérature, comme l'expérience religieuse, est la seule activité qui puisse (toujours cependant en termes historiques) faire entrevoir ou tout au moins penser à ce que serait la vie sans l'Histoire.

Malgré cela, la littérature est aussi l'activité humaine la plus incompréhensible hors de l'histoire : elle confie totalement la possibilité d'être comprise à des « rêves idéologiques » spécifiques, en dehors desquels elle reste lettre morte.

P. P. Pasolini, extrait de *I sogni ideologici*, juin 1971

Mercredi 14 septembre à 21 h à la Cinémathèque, projection du film *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1974) de Pier Paolo Pasolini, présenté par Hervé Joubert-Laurencin.

Les artistes « sentent le grisou » de l'histoire. Dans *La Rabbia* (1963), Pier Paolo Pasolini a montré cette faculté de « sentir le danger » de l'histoire à travers l'apparence de normalisation politique des années d'après-guerre. Il faudrait comprendre les rapports établis par Pasolini – via son art du montage et son extraordinaire commentaire en trois « voix » – entre l'essai et le poème : non content d'avoir pratiqué le cinéma comme « essai critique » et politique (bien avant Jean-Luc Godard), Pasolini lui aura donné une condition d'existence poétique qui lui donne une force particulière. « Pourquoi des poètes, pourquoi des peintres abstraits, pourquoi des cinéastes – qui nous montrent si souvent la beauté des corps et des gestes, ceux de Marilyn Monroe ou d'Anna Magnani, par exemple – dans ces sombres temps où existe une « classe patronne de la beauté »? Pourquoi montrer la beauté si la montrer équivaut à l'abandonner entre les mains de l'ennemi? La beauté même serait-elle un objet de la lutte des classes? »

Georges Didi-Huberman



Affiches et photos : Cinémathèque de Toulouse.

## LA LANGUE VULGAIRE. *Contre le centralisme*

[...] Jusqu'à hier, le problème du rapport du dialecte et de la culture populaire avec la culture des enseignants, avec la culture de la classe dominante, était de deux types : ou il était de caractère archéologique, philologique, conservateur (recueil de chants), ou bien il avait un caractère progressiste au sens rhétorique du mot, il présupposait la réalité immuable des classes populaires, un rapport dialectique entre culture populaire et culture bourgeoise. Aujourd'hui, à travers nos prises de parole, nous sommes me semble-t-il sortis de ces deux possibilités en posant un nouveau mode, qui est précisément celui vers lequel tu as commencé de faire signe, c'est-à-dire ne pas être archéologue, au sens conservateur qui est aussi le bon sens du terme, ni progressiste, au sens rhétorique du mot, mais prendre conscience de tout cela, prendre conscience que le dialecte n'est plus ce qu'il était dix ans en arrière, mais un dialecte parlé par le Calabrais à Turin. Ou bien le problème dialectal de Corleone. Prendre conscience que les phénomènes dialectaux sont complètement différents, prendre conscience qu'ils sont en un certain sens révolutionnaires, et les jeunes dont tu parles, qui font usage du dialecte, le font, parce qu'à eux aussi il leur est arrivé d'éprouver, pas chez tous de manière extrêmement lucide, mais existentiellement, la nécessité de lutter contre ce nouveau fascisme qu'est la centralisation, la centralisation linguistique et culturelle de la société de consommation [...].

P. P. Pasolini, extrait d'une conférence, octobre 1975

## SUPPLIQUE À MA MÈRE

Il est difficile de dire avec des paroles de fils  
ce à quoi dans le cœur bien peu je ressemble.

Tu es la seule au monde qui sait, de mon cœur,  
ce qui a toujours été, avant tout autre amour.

Pour cela je dois te dire ce qu'il est horrible de connaître :  
c'est dans ta grâce que naît mon angoisse.

Tu es irremplaçable. Pour cela est damnée  
à la solitude la vie que tu m'as donnée.

Et je ne veux pas être seul. J'ai une infinie faim  
d'amour, de l'amour des corps sans âme.

Parce que l'âme est en toi, c'est toi, mais tu  
es ma mère et ton amour est mon esclavage :

j'ai passé l'enfance esclave de ce haut  
sens, irrémédiable, d'un engagement immense.

C'était l'unique moyen pour sentir la vie,  
l'unique teinte, l'unique forme : maintenant elle est finie.

Nous survivons : et c'est la confusion  
d'une vie renaissant hors de raison.

Je te supplie, ah, te supplie : ne veuille pas mourir.  
Je suis là, seul, avec toi, dans un futur avril...

P. P. Pasolini, (traduction : Madeleine Santschi)

## PASOLINI VISIONNAIRE. *Obsession sotériologique. Poème.*

L'herbe de ce tertre était presque grise, entourée du tuf tronqué d'une grotte ; le tuf, gris ; le ciel, gris ; il n'y avait sur les profils de la campagne qu'un halo turquoise. Car peu auparavant je m'étais retrouvé les yeux baignés de larmes soudaines, de vieux, dans un endroit quelconque sur l'autoroute, d'où l'on voyait de grandes étendues de prés, verts d'un vert désespérément dense : c'était avril ! c'était la fin avril ! et l'herbe avide triomphait, renaissante, présente, forte, épaisse (au soleil qui perçait un moment pour l'éclairer). Que j'ai pleuré comme un vieux qui, après avoir tant possédé le monde, le retrouve comme une chose qui ne lui revient plus, mais, libre des obligations de cette possession, le voit enfin pour sa beauté, rien que pour sa beauté réapparue... Des moutons paissaient ; mais, comme toujours, manger n'était pour eux qu'en apparence une pauvre et stupide nécessité. Que savent-ils, dans leur état, ces animaux gris qui ne peuvent négliger leur pâturage désolé ? Je vois leur museau : incapable d'avoir d'autre expression que celle-là, unique, de soupçon, peur et humilité, que leur ont léguée, gravée à jamais, leurs origines : ce museau ne m'apprend rien. Non, ce museau m'apprend tout. Humide et sec, avec les grosses narines d'un noir monstrueux, la peau sur les dents, sans lèvres, qui s'étire en un ricanement timidement avide, l'œil si bien dessiné dans sa noirceur luisante : c'est un écrin qui contient bien sûr un savoir ; savoir qui fut interrogé longuement par mes pères fétides. Ils le devinaient et lui attribuaient une réalité qui d'ailleurs étaient vraiment réelle ! Il y avait même un échange de savoir entre les animaux et les hommes. Et ces hommes étaient certains que (ce qui était le cas) le savoir des animaux était supérieur.

Les animaux aussi en étaient conscients : sans rien de bienveillant, ils s'occupaient, la tête baissée, de leur pâturage – et par moments seulement,

relevant leur tête qui contenait le monde, tel qu'il était, et était connu, quand ils l'habitaient seuls – pour jeter un regard sur les hommes. Leur actualité a ainsi duré de longs millénaires. Maintenant ici, dans les alentours de Rome,

ils ne sont plus actuels. Dépassés et seuls : leur morgue est un masque : ils vivent dans l'attente de leur disparition définitive. Il y a seulement encore des gens qui s'arrêtent pour les interroger (L'homme âgé qui pleure à la vue de quatre prés parce qu'il n'est plus certain de les posséder dans un lointain avenir). La fin du savoir des moutons est liée à la fin du sens du jour : désormais il n'y aura plus de jours – d'années, de Noël, de Pâques : le temps n'aura plus la forme d'un œuf,

alors que le savoir des moutons était justement le savoir d'un retour. Sur ce savoir furent construits des millions de tabernacles et d'enceintes ; des millions de temples et d'églises ; des villes entières ; des empires de champs cultivés : et les moutons veillaient comme des vieux muets qui savent la forme avant le temps. Maintenant soudain,

ils sont redevenus enfants : leur inexplicable vieillesse apparaît comme un phénomène passager, un épisode lointain : du premier qui paissait près d'une cabane aux derniers qui paissent dans une banlieue, s'est accomplie une expérience qui a désormais perdu toute valeur. Et pourtant, animaux distraits, ils semblent aussi savoir la chose suivante : « Nous avons tant signifié pour vous, et maintenant nous ne signifions plus rien. Tant pis. Nous mourons. Mais qu'est-ce qui commence pour vous qui n'êtes plus obsédés par votre salut ? Où allez-vous, sortis du cercle, sur cette ligne droite ? »

avril 1969

Poème de P. P. Pasolini traduit par René de Ceccatty  
(in revue *L'Immature* 1990)

## ÉVÈNEMENTS EN SEPTEMBRE

Durant tout l'été, et dans le cadre de l'exposition, la librairie proposera l'ensemble des livres disponibles du cinéaste, poète et essayiste Pasolini, et des essais qui lui sont consacrés. Une table de livres consacrée à l'Italie politique, littéraire et intellectuelle des années 1960 et 1970 complétera cet ensemble pour une meilleure connaissance de Pasolini.

La vie et l'œuvre du poète et cinéaste font l'objet depuis vingt ans environ de publications très nombreuses. Une bibliographie quasi-exhaustive est proposée sur près de dix pages par René de Ceccatty à la fin de la nouvelle édition de son essai biographique paru aux Éditions du Rocher en février 2022. On pourra s'y reporter, tout autant que lire les 500 pages de ce recueil d'articles publiés entre 1983 et 2021.

Pour les derniers jours de l'exposition, et avant de rendre à la Cinémathèque ses documents, la librairie accueillera trois rencontres.

**JEUDI 8 SEPTEMBRE À 18 H :** René de Ceccatty pour son essai *Avec Pier Paolo Pasolini* (Éditions du Rocher), pour l'édition de *Pasolini : Entretiens avec Jon Holliday* (Éditions du Seuil) et pour la traduction du recueil d'articles *Descriptions de descriptions* (Éditions Manifeste).

« Comme tous les grands artistes, Pasolini demeure éternellement présent. Lorsqu'on a admiré profondément un créateur, on ne change pas de rapport avec lui. Souvent, autour de moi, on dit que Pasolini est dépassé, que son cinéma est daté, que ses poèmes et ses romans sont illisibles... Cela me paraît aberrant. Autant dire que Flaubert est vieillot, que Villon est illisible, que Dante est ennuyeux... Pasolini était une figure active de la vie politique. C'est cela qui donne l'impression qu'il appartient au passé. Mais les grandes œuvres sont inépuisables... »

Le poète, le romancier et le polémiste; le cinéaste, le dramaturge et le peintre; ses relations aux autres; la mort... À l'occasion du centenaire de la naissance de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), dont la vie s'est tragiquement achevée une nuit de novembre sur une plage d'Ostie dans des circonstances encore mystérieuses, René de Ceccatty rassemble ici un large choix de ses études, articles, entretiens et conférences qu'il n'a cessé depuis quarante ans de consacrer au poète cinéaste.

**VENDREDI 9 SEPTEMBRE À 18 H :** Laurent Feneyrou pour *Biagio Marin & Pier Paolo Pasolini : une amitié poétique* (Éditions de l'éclat).

Faire se retrouver dans un même volume le poète **Biagio Marin (1891-1985)**, connu de quelques initiés et dont l'œuvre en dialecte semble être aussi infinie que la lagune qui fait face à la petite ville de Grado, entre Trieste et Venise, et Pier Paolo Pasolini (1922-1975), célébré dans le monde entier comme l'horizon d'un siècle dont il fut l'icône pourfendue, est de l'ordre du naturel. Ces deux hommes, que plus de trente années séparent, furent amis. Amis de poésie, comme on l'est de l'enfance, passée pour l'un et pour l'autre dans ces régions des Trois Vénéties, à une époque où la langue était encore attachée au paysage. Aux six écrits inédits de Pasolini sur Marin s'ajoutent ici deux recueils en bilingue de Biagio Marin, dont les treize chants d'une litanie à la mémoire de l'ami « fracassé », au presque lendemain de sa mort tragique en 1975 aux environs d'Ostie.

**MERCREDI 14 SEPTEMBRE À 18 H :** Hervé Joubert-Laurencin pour *Le Grand Chant. Pasolini poète et cinéaste* (Éditions Macula). Cette rencontre sera suivie à 21 h à la Cinémathèque d'une projection du film *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1974) de Pier Paolo Pasolini, présenté par Hervé Joubert-Laurencin.

Ce livre de 700 pages est le produit d'un travail de fond, mené depuis de nombreuses années par l'un des plus grands spécialistes de Pasolini, qui permet au lecteur de suivre l'extraordinaire production d'abord littéraire puis cinématographique d'un artiste à l'écriture polymorphe. Organisé de façon chronologique, l'ouvrage révèle comment la poésie et la littérature ont nourri les films de Pasolini en mettant au jour un système qui s'apparente à de l'orfèvrerie – à la manière d'un vitrail dont les détails de fabrication de chaque couleur nous seraient exposés. Si de nombreux livres existent sur Pasolini, celui-ci est unique en ce qu'il entreprend de saisir toute la vie et l'œuvre de l'artiste.

Professeur d'esthétique et d'histoire du cinéma à l'université Paris Nanterre, Hervé Joubert-Laurencin est traducteur et spécialiste de l'œuvre de Pier Paolo Pasolini et des écrits d'André Bazin.

## LA CINÉMATHÈQUE *de Toulouse*

La Cinémathèque de Toulouse est bien connue pour ses salles de projection à la rue du Taur, pour les rencontres avec les cinéastes, pour les séances en plein air ou encore pour des festivals comme Cinélatino ou Cinespana. Mais il y a une face plus secrète de la Cinémathèque : elle représente aussi une collection du patrimoine cinématographique parmi les plus riches de France, constituée à partir des années 1950 et conservée aujourd'hui dans le Centre de conservation et de recherche de Balma.

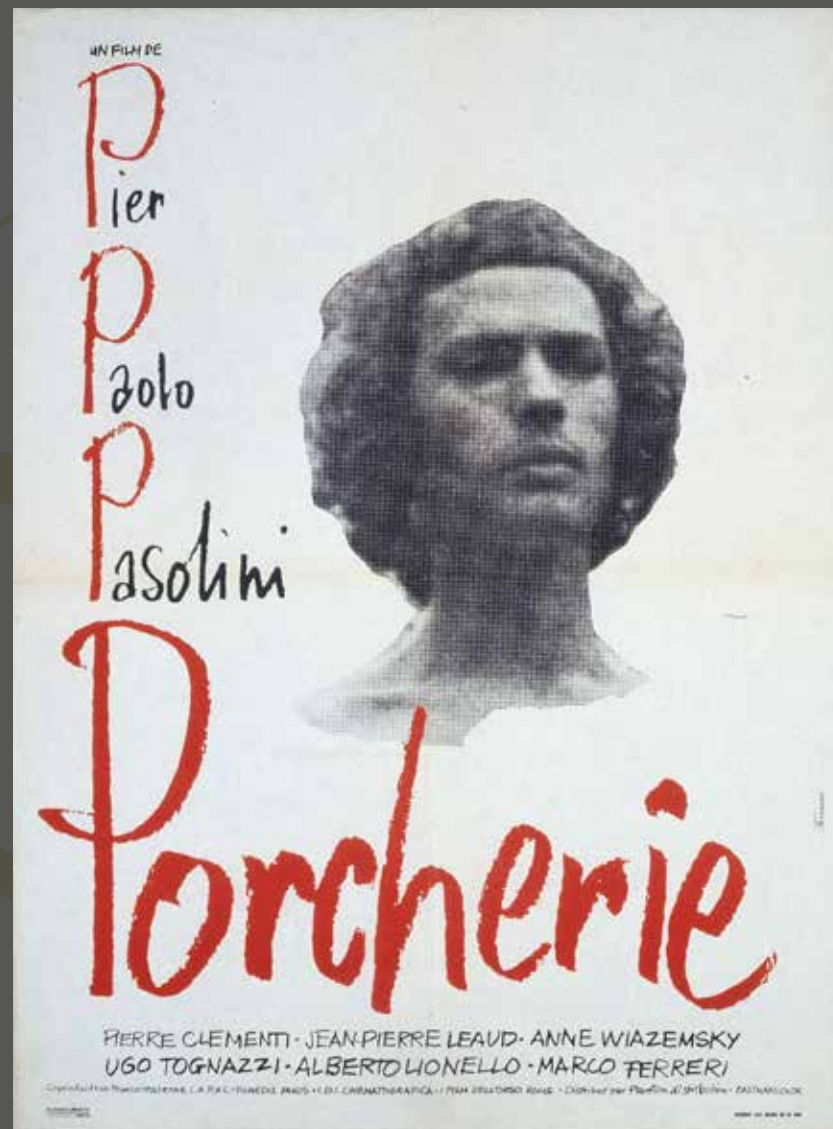
53 000 copies inventoriées, plus de 100 000 affiches, environ un demi-million de photographies, 150 mètres linéaires d'archives... La Cinémathèque collecte et protège des milliers de documents ayant trait au cinéma, en les conservant dans des magasins à température et hygrométrie contrôlées. Malgré les basses températures, il ne faut pas imaginer ces rayonnages comme une morgue : ces éléments ne sont pas préservés pour qu'ils dorment sur les étagères.

En effet, tout au long de l'année, le service iconographique de la Cinémathèque en propose la découverte par le biais d'expositions conçues à partir de ses riches fonds d'affiches, de photos, de press-books, d'appareils. Autant de façons pour les visiteurs de plonger dans l'univers d'un cinéaste, de décortiquer les codes d'un genre cinématographique, de s'initier à une école graphique particulière...

Ces expositions, qui ont lieu principalement dans le hall de la Cinémathèque, vont parfois à la rencontre d'un public élargi dans des lieux tels que les musées, les galeries, les médiathèques etc.

À l'occasion du centenaire de la naissance de Pier Paolo Pasolini, La Cinémathèque de Toulouse a donc conçu pour l'Atelier d'Ombres Blanches une exposition illustrant l'univers du grand intellectuel et cinéaste italien, grâce à un large éventail de documents provenant de ses collections.

La librairie remercie la Cinémathèque de Toulouse, son directeur Franck Loiret et Francesca Bozzano, directrice de la conservation des collections de Balma. Remerciements particuliers à l'équipe (documentations, affiches, photos, dossiers) : Claudia Pellegrini, Vincent Spillmann.







# **PIER PAOLO PASOLINI** ***IMAGES FIXES***

**Exposition proposée  
par la Cinémathèque de Toulouse  
du 18 juillet  
au 14 septembre  
Ombres Blanches**

**Ombres Blanches • 3, rue Mirepoix  
du mardi au vendredi de 14 h à 19 h  
le samedi de 10 h à 13 h et de 14 h à 19 h**