

L'INNOCENTE OBSCÉNITÉ DES CORPS DANS *LA TRILOGIE DE LA VIE*

de Pier Paolo Pasolini¹

La *Trilogie de la vie*, parue il y a près de trente ans désormais, s'inspire, comme on le sait, de trois des plus grandes œuvres narratives de notre patrimoine littéraire : le *Décameron* de Giovanni Boccaccio, les *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer et les contes des *Mille et une nuits*. Étant donné que l'adaptation d'un modèle classique confère souvent, pour les spectateurs, une certaine noblesse à la version adaptée, il se peut bien que cette attente même ait amplifié les scandales qui ont suivi la sortie des trois films en 1970, 1971 et 1974. Chacune des parties de la

trilogie a été successivement accusée de pornographie ou, à tout le moins, d'obscénité, et n'a été, après confiscation, autorisée à la distribution que dans une version largement mutilée par la censure. Dans le cas des *Mille et une nuits*, la confiscation fut ordonnée dès l'avant-première du film sur une plainte déposée par une dame de Milan. L'argument central de cette plainte donne un résumé assez suggestif des aspects du film ressentis comme scandaleux : « un film plein de propos malhonnêtes et obscènes [...], rien qu'une suite de vulgarités et d'exhibitions d'organes

sexuels, le tout très clairement photographié »².

Il va de soi que les critères d'évaluation de représentations érotiques ont considérablement évolué depuis lors. Si l'on consulte, par exemple, le *Dictionnaire du film érotique (Lexikon des erotischen Films)* de l'édition Heyne, datant de 1993, on trouve sous le titre *Il fiore delle Mille e una notte*, en dehors d'un sobre sommaire, un seul jugement taxatif, à savoir « anodin » (« harmlos »). Ce caractère « anodin » des films de la trilogie est probablement une grosse déception pour bien des spectateurs de

Trois détails de la vision funèbre de Ciappelletto dans le *Décameron*, inspirée par *Le triomphe de la mort* et *La lutte entre carnaval et carême* de Pieter Brueghel.



1. Cet article est déjà paru, en langue allemande et dans une version légèrement différente, dans Peter Kuon (éd.), *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*, Frankfurt a.M. et al. : Peter Lang 2001, p. 93-105.

2. Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma : Associazione « Fondo Pier Paolo Pasolini » 1991, p. 306 (« un film pieno di sconcezza e oscenità [...], niente altro che un susseguirsi di volgarità e di esibizioni di organi sessuali, il tutto ben chiaramente fotografato. »).



Trois détails de la vision funèbre du peintre dans le *Décameron*, inspirée par *Le Jugement dernier* de Giotto.

différentes chaînes de télévision privée, qui diffusent ces mêmes films avec une régularité surprenante dans le contexte de leurs programmes érotiques nocturnes. Lesdits spectateurs, s'ils s'attendent à une représentation stimulante d'activités sexuelles, n'y trouveront certainement pas leur compte, bien que les films de la trilogie ne manquent effectivement pas d'images de chair nue et de parties génitales. Ce qui fait défaut, c'est l'intention stimulante de ces images qui, par ailleurs, ne sont pas toujours aussi anodines qu'on veut bien le croire aujourd'hui.

Tout d'abord, il apparaît que la représentation du corps nu dans la *Trilogie de la vie* se sert effectivement par sa manière explicite d'une esthétique de l'obscène, mais que « l'effet d'obscénité », s'il persiste jusqu'à aujourd'hui, est dû beaucoup plus à une transgression ou provocation sur le plan de l'idéologie que sur celui de la sexualité. Ensuite il y a lieu de se demander si Pasolini a voulu esquisser, à travers sa manière tout à fait spécifique de montrer le corps au cinéma, l'image quasiment idéale d'une humanité se situant dans un contexte de civilisation archaïque et par là-même en dehors des normes de la société bourgeoise. Pour finir nous verrons que non seulement le portrait de cette humanité se révèle utopique à l'intérieur même des films, mais qu'il est aussi intentionnellement dépouillé (du moins en partie) de sa vigueur idéologique. Les trois films seront traités comme des œuvres artistiques à part entière, indépendamment de leurs modèles littéraires.

La « nudité frontale » et le regard « obscène »

Si l'on reconsidère brièvement la plainte déposée par la dame de Milan, au delà de l'indignation morale, la description qu'elle donne d'« exhibitions d'organes sexuels, le tout très clairement photographié » s'applique tout à fait à une série de scènes des *Mille et une nuits* : de plusieurs scènes d'amour physique assez explicites entre les jeunes couples des différents épisodes (Aziz et Fatimah, Tagi et Dunya, ou Nur ed-Din et Zumurud, les deux protagonistes du récit-cadre), en passant par l'épisode d'Abu Nuwás qui récite des impromptus célébrant les organes génitaux bien en vue de trois jeunes hommes, jusqu'à la scène de pur voyeurisme où le roi Harún ar-Rashid et sa femme Zobeida, après un pari, observent les approches sexuelles de deux très jeunes gens. Comme exemple tiré des deux autres films de la trilogie, on peut citer les gros-plans du membre de Masetto dans l'épisode du couvent de femmes dans le *Décameron*, et la vue de l'écolier prenant son bain, aperçu par la fente de la porte par la « Femme de Bath » dans l'épisode du même nom des *Canterbury Tales*. Ce qui, dans ces scènes, a choqué le spectateur d'autrefois, et irritera peut-être encore celui d'aujourd'hui, c'est la représentation de la « nudité frontale », réservée en principe au film pornographique, même si la liberté de la représentation dans le cinéma européen s'est considérablement élargie depuis le

début des années 70. Comme le note Amos Vogel dans son étude sur le film en tant qu'art subversif (*Film als subversive Kunst*), la représentation frontale d'organes génitaux est encore aujourd'hui assez rare en dehors du film pornographique, surtout quand il s'agit d'organes masculins³. Et Klaus Kanzog souligne dans *Der erotische Diskurs* que *Le dernier tango à Paris*, le film-scandale de Bernardo Bertolucci paru dans la même période que la trilogie (en 1972), ne montre que la nudité frontale de la femme, jamais celle de l'homme⁴.

Il faut préciser évidemment que l'effet de ce qui est appelé ici « nudité frontale » dépend en premier lieu de l'esthétique de la représentation, et seulement en second lieu de la chose représentée elle-même. Le film érotique commercial vise surtout, pour citer encore Amos Vogel, à « une nudité qui provoque des frissons » : il neutralise certaines zones stratégiques par des accessoires, par l'angle de prise de vue ou par la forme et la position des corps, de sorte que l'on ose la nudité sans qu'elle soit effectivement présente⁵. Contrairement à cela, Pasolini confronte le spectateur à une vision directe et sans fard de la nudité des protagonistes. Pasquale Verdicchio, dans son article sur la « censure idéologique » du corps dans les films de Pasolini, trouve le mot juste pour décrire l'effet de cette technique : « It is something that scandalizes for being what it is. »⁶ Ce n'est pas un hasard si cette phrase de Verdicchio rappelle la formule devenue célèbre

3. Amos Vogel, *Film als subversive Kunst*, St. Andrä-Wörtern : Hannibal 1997, p. 202.

4. Klaus Kanzog (éd.), *Der erotische Diskurs. Filmische Zeichen und Argumente* (= Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie, 3), München : Schaudig/Bauer/Ledig 1989, p. 24.

5. Vogel, *Film als subversive Kunst*, p. 206 (« strategische Bereiche werden durch Requisiten und Aufnahmewinkel oder durch Körperformen und geschickte Stellungen so neutralisiert, daß Nacktheit gewagt wird, aber doch nicht vorhanden ist. »).

6. Pasquale Verdicchio, « Censoring the Body of Ideology : The Films of Pier Paolo Pasolini », dans : *Fiction International* 22 (1992), p. 371.



La nudité observée : la femme de Bath et l'écolier prenant son bain dans les *Canterbury Tales*.

du grand sémiologue du cinéma Christian Metz, selon laquelle, si l'image filmique est si difficile à expliquer, c'est parce qu'elle est facile à comprendre, parce qu'elle est ce qu'elle est. Cela amène à la conclusion que plus l'image filmique correspond à la reproduction directe d'une réalité extra-filmique, plus elle est difficile à expliquer et à interpréter. C'est justement le cas pour les représentations de la nudité frontale dans les films de Pasolini, et on peut être sûr que l'auteur en était conscient. Selon son propre témoignage, l'élément central de ses films du début des années 70 était « l'urgente nécessité [...] d'assumer dans le domaine de la représentation tout ce qui par hypocrisie, peur, angoisse n'avait jamais été représenté, et qui pourtant est une partie essentielle de l'existence : à savoir le sexe dans son moment justement existentiel, corporel, charnel. »⁷ Si l'on consulte aussi le célèbre traité de Pasolini sur le *Cinema di poesia*, il s'avère que selon l'artiste, c'est justement le film qui, parmi les arts, se prête le mieux à cette sorte de représentation existentielle et « charnelle » du corps. La raison en est qu'à la différence du langage verbal avec son système historiquement évolué et extrêmement élaboré, le langage cinématographique est brut (« rozzo »), presque animal, et par là prégrammatical et prémorphologique⁸. Il en résulte, d'après Pasolini,

la fondamentale « irrationalité » du système de communication cinématographique, base de la violence expressive de cet art. Pasolini parle aussi, en d'autres lieux, de « l'originelle qualité onirique, barbare, irrégulière, agressive, visionnaire »⁹ propre au film. Comme il le démontre ensuite dans son traité, cette force expressive inhérente au cinéma peut être dégagée surtout grâce à un procédé de style particulier qui fonde en même temps la qualité « poétique » du cinéma, à savoir le plan subjectif, conçu par Pasolini comme pendant du discours indirect libre dans la littérature. Il ajoute pourtant que sa réalisation dans le film, étant donné que celui-ci ne connaît pas les registres différenciés du langage, est beaucoup plus difficile. On ne peut y montrer que de façon inductive et indirecte si l'image découle du regard d'un paysan ou de celui d'un bourgeois cultivé qui voient des choses différentes ou les mêmes choses d'une façon différente. L'exigence artistique qui se manifeste par là est assez considérable : Pasolini voudrait procurer au cinéma, sur la base des mêmes moyens, une qualité poétique aussi bien qu'une dimension politique ou idéologique. Le plan subjectif, reflétant le regard d'un personnage, ne servirait donc pas seulement à faire part de la vie intérieure de ce personnage, mais aussi – ou surtout – à transporter sa conscience d'appartenir à une classe définie.

C'est bien cette exigence-là que Pasolini semble avoir poursuivie en créant les films de la trilogie. Comme il l'affirme en parlant du *Décameron* et des *Canterbury Tales*, sa recherche d'une représentation existentielle des corps, d'une « réalité physique vraie », l'avait amené là où cette réalité existait, à savoir près d'un peuple formé de prolétariat et de sous-prolétariat¹⁰. Ce peuple-là était le vrai protagoniste de ses films, comme il l'a souligné maintes fois. C'est de ce fait que plusieurs critiques font découler la véritable force subversive des films de Pasolini. Ainsi, Verdicchio affirme que la vraie provocation de ces films ne réside pas dans la représentation de la nudité elle-même, mais dans celle des « corps sous-prolétaires » dont la condition se manifeste justement dans la nudité. Par là-même, les normes sociales sont subverties, car la condition des corps sous-prolétaires démystifie l'idéal bourgeois de la représentation du corps¹¹. En effet, cette démystification est la plus forte là où l'image filmique se présente comme plan subjectif. Ainsi, les images de nudité frontale – comme celles citées tout à l'heure dans les films de la trilogie – sont presque dans tous les cas encadrées de plans qui montrent le personnage observant cette nudité. Dans l'épisode du couvent des femmes du *Décameron*, ce sont les deux jeunes religieuses qui fixent le membre en érection de Masetto dans la pénombre de la maisonnette de jardin, et peu après c'est l'abbesse elle-même qui ne peut plus détourner le regard du ventre nu de Masetto endormi dans l'herbe. Dans les *Canterbury Tales*, c'est la femme de Bath qui lorgne le corps de l'écolier dans son bain, et les exemples cités des *Mille et une nuits* ont également démontré qu'il s'y agit

7. Pasolini, *Regole di un'illusione*, p. 276 (« la necessità urgente [...] di assumere nell'area del rappresentabile ciò che per ipocrisia, paura, angoscia, non era mai stato rappresentato, e che pure è una parte essenziale dell'esistenza : cioè il sesso nel suo momento appunto esistenziale, corporeo, carnale. »). À la même page, Pasolini poursuit : « Al fondo della mia rappresentazione (del resto assolutamente e rigorosamente casta, anche se nelle sue fulmine apparizioni, talvolta traumatizzante) degli atti del sesso, c'è dunque l'esigenza della totale rappresentabilità del reale, intesa come una conquista civile. »

8. « [...] la comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico è [...] estremamente rozza, quasi animale. Tanto la mimica e la realtà bruta quanto i sogni e i meccanismi di memoria, sono fatti quasi pre-umani, o ai limiti dell'umano : comunque pre-grammaticali e addirittura pre-morfologici [...]. *Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico* : e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale. » Pier Paolo Pasolini, « Il 'Cinema di Poesia' », dans : *Empirismo eretico* (= Collezione Saggi), Milano : Garzanti 1972, p. 173.

9. *Ibid.*, p. 183 (« l'originaria qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria del film. »).

10. Pasolini, *Regole di un'illusione*, p. 274.

11. Verdicchio 1992, p. 371. D'après Verdicchio, cette force subversive ou révolutionnaire qui se transmet au spectateur, distingue les films de la trilogie du dernier film de Pasolini, *Salò ou les 120 Journées de Sodome* : Tandis que les premiers préservent l'espoir que l'érotisme des corps sous-prolétaires possède une fonction d'intermédiaire dialectique de leur condition sociale, *Salò* renonce à toute possibilité de communication par l'objectivation totale de la sexualité. *Ibid.*, p. 374.

toujours d'une nudité observée par d'autres personnages.

Il s'ensuit de ce qui précède que la démystification ou même la subversion des formes traditionnelles de représentation se réalise en premier lieu par cette technique de la « nudité observée ». L'effet « obscène » que peuvent avoir ces images ne découlerait donc pas seulement de la vision frontale d'organes génitaux (surtout masculins), mais en premier lieu du regard direct, « éhonté » d'un peuple exempt de contraintes et d'inhibitions bourgeoises qui les observe.

L'utopie de l'innocence et la stylisation de l'acte sexuel

Il faut pourtant se poser la question de savoir où l'on peut trouver un tel regard, un tel peuple libre de contraintes et d'inhibitions bourgeoises. Pasolini, en effet, a admis déjà bien avant la soi-disant *Abiura* avec laquelle en 1975 il prit officiellement ses distances à l'égard des films de la trilogie, que le monde sous-prolétaire représenté par lui se situait « aux limites de l'histoire et, dans un certain sens, en dehors de l'histoire »¹⁵. L'univers du peuple mis en scène dans la trilogie se révèle être un univers fictif, mais conçu comme un idéal et se présente donc comme une utopie (ou plus exactement comme une uchronie puisqu'il s'agit d'une utopie à l'envers, remontant dans le passé). D'après les mots de Fabien Gérard dans son étude sur *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, ce dernier esquisse dans sa trilogie « un passé idéal [...] où l'innocence s'avérait encore légitime, et non pas condamnée par l'Histoire », un passé préindustriel dont « la pureté intrinsèque » se heurte avec les « idéaux 'irréels' de la civilisation de consommation imposés par les *mass media*. »¹³

Il apparaît à la lecture des scénarios des trois films que Pasolini tenait beaucoup à accentuer les traits de la



La nudité « souriante » : Caterina et Ricciardo dans l'épisode du « rossignol » dans le *Décameron*.

pureté et de l'innocence. C'est Gianni Canova qui, dans sa préface de l'édition Garzanti de ceux-ci, attire l'attention sur cet aspect en énumérant les adjectifs que Pasolini y a utilisés le plus fréquemment pour caractériser ses protagonistes : « enfantin, innocent, frais, fin, féroce, joyeux, ingénu, serein »¹⁴. En considérant ce qui a déjà été dit sur la représentation des corps, ces épithètes-là peuvent sembler contradictoires à première vue. Ce n'est pourtant pas le cas, car ce sont justement les images de « nudité frontale » où les effets de candeur, d'innocence, et de joyeuse insouciance se manifestent le plus souvent, et on peut même dire que le caractère explicite des représentations sexuelles est souvent affaibli ou même neutralisé par de simples éléments de la mise en scène comme l'aspect ou le jeu des protagonistes. Les caractéristiques qui résument le mieux cet effet sont celles du naturel des gestes et de l'immédiateté des réactions. Le désir de l'homme pour la femme et vice-versa, leur goût permanent pour l'acte sexuel, le plaisir éprouvé en l'accomplissant, tout cela survient immédiatement et sans réflexion aucune, sans préambules et sans qu'il soit nécessaire de stimuler les appétits ou de surmonter des scrupules moraux. En plus, les activités sexuelles sont presque toujours accompagnées du sourire ininterrompu des personnages, un sourire qui semble d'habitude un peu gauche et par conséquent a souvent été attribué au statut amateur des acteurs et actrices. Fabien Gérard a trouvé pour ce phénomène, qui semble tout au

contraire dériver d'une stratégie de mise en scène très consciente, le terme de « nudité souriante ». Celle-ci, « privilège des âmes simples et sans détour, [...] s'impose bien comme l'image culminante, absolue, inaccessible, de l'harmonie naturelle et de l'infinie plénitude dont le poète investit les collectivités populaires archaïques. »¹⁵

En dehors de cette connotation idéologique, la valeur emblématique de ce sourire qui précède et accompagne le contact érotique réside aussi dans le fait qu'il semble prêter à la sexualité entre les personnages la sérénité et la légèreté d'un jeu d'enfant. En effet, la représentation de l'acte sexuel lui-même prend parfois la forme d'un jeu d'enfant. Quand on voit par exemple l'homme se poser sur le corps de la femme étendue les jambes serrées, comme c'est souvent le cas, on pourrait penser à des enfants simulant le coït en méconnaissant les vraies données anatomiques. Il en résulte une sorte de stylisation de l'acte sexuel, renforcée par une série d'autres éléments de la mise en scène. C'est certainement *Les mille et une nuits* qui va le plus loin à cet égard, avec ses protagonistes aux formes corporelles enfantines, parfois presque ascétiques qui donnent l'impression d'une sexualité faisant abstraction de son propre acte, impression poussée à l'extrême par la célèbre image du pénis doré tiré avec un arc vers le bas-ventre de la femme.

Le principe de la stylisation s'applique également en grande partie aux *Canterbury Tales*, bien que cette deuxième partie de la trilogie soit certainement la plus empreinte d'une crudité dans l'expression qui dépasse parfois intentionnellement les limites du « bon goût ». Toutefois cette crudité ressortit en premier lieu une tendance scatologique très accentuée du film, à savoir de la présence continue d'une thématique alimentaire et fécale ainsi que de la repré-

12. Pasolini, *Regole di un'illusione*, p. 253.

13. Fabien S. Gérard, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles 1981, p. 84-85 et 86.

14. Gianni Canova, « Prefazione », dans : Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali de Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte*, Milano : Garzanti 1995, p. 12 (« infantile, innocente, fresco, furbo, feroce, gioioso, ingenuo, giocondo »).

15. F. S. Gérard, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, p. 91.

sentation fréquente de postérieurs dénudés. Par comparaison, les activités sexuelles au sens étroit du terme sont d'une retenue presque décente dans ce film, bien que caractérisées elles aussi par un appétit immédiat des sens.

L'utopie proposée par Pasolini réside donc, en résumé, dans l'esquisse d'une corporéité vécue en dehors de toute norme ou moralité bourgeoises par son immédiateté et sa candeur libre de barrières et de scrupules. En même temps, cette attitude des personnages et l'abstraction de l'acte sexuel qui en résulte parfois anéantit ou du moins affaiblit l'effet stimulant des représentations sexuelles – sans pour autant diminuer un effet « obscène » qui dérive justement de l'absence de scrupules moraux. Avec de telles stratégies de mise en scène de la sexualité, Pasolini a créé une iconographie cinématographique et une esthétique de la représentation du corps qui étaient nouvelles en son temps (et le sont peut-être encore aujourd'hui) parce qu'elles se situent, comme le note Gianni Canova, totalement aux antipodes du langage iconique qui était devenu hégémonique en Italie dans les années qui ont suivi immédiatement.¹⁶

La révocation de l'utopie et l'anticipation indirecte de l'« Abiura »

Mais on livrerait un jugement trop étroit sur la *Trilogie de la vie*, si on le fondait uniquement sur la mise en scène des films. C'est en effet par le montage que se manifestent pleinement les théories mises en œuvre par l'artiste. Il se révèle que son utopie d'une société prébourgeoise adonnée sans frein aux pulsions du corps est mise en suspens à l'intérieur même du film par l'effet de trois procédés



Abu Nuwás récitant des improvisés sur les organes génitaux de trois jeunes hommes dans les *Mille et une Nuits*.



de montage : 1° l'iconographie chrétienne introduite dans les films par des citations picturales – une technique que Pasolini avait déjà adoptée dans des films précédents comme *Accattone*, *Mamma Roma*, *Il Vangelo secondo Matteo* et surtout *La Ricotta*¹⁷ ; 2° l'insertion des motifs du péché et de la mort, étroitement liés à l'iconographie chrétienne mais en contraste avec l'ambiance sereine générale des films, et 3° la réflexion de l'œuvre sur elle-même dans une « mise en abyme » qui, dans le *Décameron* et les *Canterbury Tales*, se manifeste déjà par le fait que les personnages d'artistes sont joués par Pasolini lui-même.

Les citations picturales

La technique de reproduction par l'image filmique de tableaux célèbres de l'art chrétien est adoptée surtout dans le *Décameron* et se retrouve d'une façon plus subtile dans les deux autres parties de la trilogie. Les exemples les plus évidents sont les deux visions de l'au-delà qui touchent les deux protagonistes du récit-cadre, Ciappelletto et le peintre, et qui sont intégrées comme des tableaux vivants dans le *Décameron*. On se souviendra que la trame liée à Ciappelletto – un des pires hommes qui jamais naquirent sur terre selon la nouvelle de Boccaccio – est subdivisée dans le film en plusieurs petites scènes (Ciappelletto tour à tour assassin,

voleur, pédéraste, encaisseur de dettes et saint, après sa mort) qui servent de trame au récit dans la première moitié du film, tandis que les épisodes de la deuxième moitié sont liés par de petites scènes autour du peintre présenté comme Giotto (ou élève de Giotto) et joué par Pasolini. Ces deux histoires, formant le récit-cadre du film, se situent justement « hors du cadre » par rapport à sa thématique générale, parce qu'elles sont les seules à ne pas avoir comme sujet des aventures érotiques ou des histoires d'amour. En revanche, elles établissent une sorte de rapport dialectique avec les épisodes érotiques. Ainsi, les thèmes de mort et de violence liés à Ciappelletto se retrouvent dans plusieurs épisodes comme celui du pot de basilic ou celui d'Andreuccio à Naples. Mais c'est surtout par Giotto créant les fresques dans l'église Santa Chiara à Naples que s'ouvre une dimension métafilmique où se reflètent les autres épisodes : pour peindre les visages des saints et des pécheurs, Giotto va trouver son inspiration sur la place devant l'église où se rassemblent, avec d'autres, les personnages des épisodes.

Or, les deux grandes citations picturales établissent, elles aussi, un rapport dialectique de même type avec les épisodes érotiques, même si à première vue elles ont l'air d'éléments étrangers dans le contexte du film. Le premier tableau, conçu comme pres-sentiment lugubre de Ciappelletto

16. Canova, « Prefazione », p. 15.

17. Cet aspect est analysé de près dans le livre d'Alberto Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini* (da *Accattone* al *Decameron*) (= Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, 76), Firenze : La Nuova Italia 1994. Sous le point de vue de la sacralisation de l'abject et la profanation contemporaine du sacré, les citations picturales sont examinées par Gerhild Fuchs, « Mitologia cristiana nei film di Pier Paolo Pasolini. La citazione pittorica come veicolo del 'sacro' (e del dissacrante) », dans : Beate Burtscher-Bechter et al. (éd.), *Sprache und Mythos – Mythos der Sprache. Beiträge zum 13. Nachwuchskolloquium der Romanistik* (= Forum Junge Romanistik, 4), Bonn : Romanistischer Verlag 1998, p. 121-134. Quant à la relation contradictoire entre le symbolisme chrétien omniprésent chez Pasolini et son « néopaganisme » s'exprimant dans l'exaltation de la barbarie, voir Michèle Coury, « Il rapporto con l'immagine sacra e il primo paradiso del padre. Una lettura di *Teorema* », dans : *Narrativa* 5 (Feb. 1994), p. 107.



La stylisation de l'acte sexuel : deux exemples des *Mille et une Nuits*.

avant qu'il ne parte pour sa dernière mission – mortelle – comme encaisseur de dettes, présente des similitudes bien reconnaissables avec des œuvres de Pieter Brueghel l'Ancien, comme par exemple *Le triomphe de la mort* ou *La lutte entre carnaval et carême*. Il en résulte un tableau plein de symboles de la mortalité de l'Homme et de la punition de ses péchés dans l'au-delà¹⁸. Le thème de l'expiation des péchés est également au centre du deuxième tableau vivant intégré dans le film, la vision onirique de Giotto-Pasolini qui reproduit dans les grandes lignes *Le jugement dernier* du vrai Giotto, en remplaçant toutefois la figure centrale du Christ par celle de la Madone¹⁹.

Il faut souligner encore une fois que les deux tableaux vivants se présentent de toute évidence comme des éléments étrangers, car ils se distinguent du reste du film par leur montage, la composition de l'image et le caractère même de ce qu'on voit. Il s'agit d'une forme de citation picturale assez différente des films précédents comme *Accattone* ou *Mamma Roma*, où Pasolini appliquait l'iconographie chrétienne jusque dans la mise en scène de ses protagonistes sous-prolétaires, provoquant ainsi une contamination stylistique dans le sens d'une « sacralisation » des protagonistes²⁰. Contrairement à cela, le processus utilisé dans le *Décameron* est

plutôt celui d'une dialectique mise en œuvre entre l'univers « utopique » du peuple et le système de référence « réel » du christianisme. L'utopie, elle, est reléguée de cette façon encore plus loin dans l'irréalité, bien que la thématique chrétienne du péché soit traitée avec beaucoup d'ironie. Les tableaux vivants visualisent, pour ainsi dire, la punition qui pourrait résulter dans l'au-delà du « péché » du plaisir charnel auquel le peuple s'adonne avec tant d'insouciance. À l'intérieur de la fiction, pourtant, cette menace du péché se révèle sans motif, comme le prouve d'une manière très ironique l'épisode final autour des amis Tingoccio et Meuccio. Le premier, mort d'une activité sexuelle excessive, revient de l'au-delà pour faire un rapport à Meuccio sur ce qui est considéré là-bas comme un péché. Quand Meuccio apprend que les rapports sexuels avec les « commères » ne le sont point, il part immédiatement en courant pour se précipiter dans le lit de sa « commère », poussant le cri joyeux de « Nun è peccato ! » – « Ce n'est pas un péché ! ».

La thématique chrétienne du péché peut être neutralisée de cette façon à l'intérieur de l'utopie, mais elle persiste en tant que système de référence et renforce par là le caractère ludique de l'univers fictif. Un effet semblable, lié à un persiflage assez

marqué des représentations chrétiennes de l'au-delà, peut être attribué à la vision de l'enfer qui se situe à la fin des *Canterbury Tales* : un diable gigantesque expulsé par son anus des centaines de petits moines marron, allusion assez claire à Jérôme Bosch²¹. Par des images isolées, l'iconographie chrétienne s'infiltré même dans les *Mille et une nuits*, par exemple dans les images de crucifiés qu'on retrouve dans le récit-cadre autour de Nur ed-Din et Zumurud. Gianni Canova y inclut indirectement aussi la mosaïque du plafond qui a un rôle central dans l'épisode de Tagi et Dunya, concluant que « les trois grandes représentations allégoriques que Pasolini insère en *abîme* dans chacun des trois films (*le Jugement dernier* dans le *Décameron*, la vision de l'enfer dans les *Canterbury Tales*, la mosaïque de Tagi et Dúnya dans les *Mille et une nuits*) sont toutes – chacune à sa façon – des visions *funéraires* »²².

Les motifs de la mort et de la violence

C'est dans les *Mille et une nuits* et surtout dans les *Canterbury Tales* que la thématique de la mort et de la violence s'exprime d'une façon très accentuée, établissant ainsi un contrepoint et une menace par rapport à l'univers serein du peuple. Il est significatif que ce soit dans les trois films le même acteur – Franco Citti, protagoniste d'*Accattone* – qui en devienne le représentant. Après avoir déjà assumé des traits assez inquiétants dans le *Décameron* (il y commet un meurtre dès le début du film), il se charge du rôle du diable lui-même dans les *Canterbury Tales* (où il emmène en enfer un dénonciateur après avoir assisté à l'immolation par le feu d'un pédéraste) et apparaît enfin comme cruel démon oriental

18. Comme l'a très bien exprimé Ben Lawton, il y va de la relation entre « the primitive urges of Carnival and the repressive tendencies of Lent ». Ben Lawton « The Storyteller's Art : Pasolini's *Decameron* (1971) », dans : Andrew S. Horton – Joan Magretta, *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, New York : Ungar 1981, p. 211.

19. Pour une analyse plus exacte de la reproduction du tableau de Giotto par Pasolini, voir Vittoria Borsò, « Pasolinis *Decameron* oder eine kinematographische 'Divina Mimesis' – Mediale Schwellen zwischen Malerei und Film », dans : Jochen Mecke – Volker Roloff (éd.), *Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Tübingen : Stauffenburg, 1999, p. 355-374.

20. Pour une élaboration plus précise de cet aspect, voir Fuchs, "Mitologia cristiana".

21. Les *Canterbury Tales* offrent aussi toute une série d'autres références à l'art pictural. Fabien S. Gérard (*Pasolini ou le mythe de la barbarie*, p. 88) y reconnaît par exemple une tendance fondamentale à reproduire l'iconographie de Brueghel et des « petits maîtres » flamands et français des XIV^e et XV^e siècles. Et Pasolini lui-même parle de « questo affresco dei *Racconti di Canterbury* colorato come i ritratti dei maestri fiamminghi » (Pasolini, *Regole di un'illusione*, p. 257).

22. Canova, « Prefazione », p. 18 (« [...] le tre 'Grandi Rappresentazioni' allegoriche che Pasolini inserisce in *abîme* in ognuno dei tre film (il Giudizio Universale nel *Decameron*, la visione infernale nei *Racconti di Canterbury*, il mosaico di Tagi e Dúnya nel Fiore) siano tutte – ognuna a suo modo – visioni *funerarie*. »).

aux cheveux roux dans les *Mille et une nuits* où il coupe la tête et les membres d'une amante infidèle. Ce dernier acte anticipe d'ailleurs symboliquement la castration d'un jeune homme (Ninetto Davoli) par quelques femmes, accomplie comme punition de cette même insouciance qu'on voit célébrée dans la trilogie.

Naturellement, ces apparitions des motifs de la mort et de la violence peuvent être justifiées dans la plupart des cas par la correspondance des contenus avec le modèle littéraire respectif. Elles ont toutefois leur fonction bien définie dans le système signifiant tout particulier des films : celle de signaler la fragilité de cet univers libre de restrictions chrétiennes et bourgeoises. Gianni Canova parle à ce propos d'une « veine nécrophile » qui parcourt la trilogie d'un bout à l'autre, et il y voit même un élément par lequel la solennelle « abjuration » prononcée par Pasolini à l'égard de sa trilogie en 1975 deviendrait en quelque sorte superflue²³. Selon Canova, en effet, les films de la trilogie dénonceraient indirectement ce qui apparaît ensuite de façon manifeste dans l'« Abiura », à savoir la sexualité menacée par le pouvoir politique et par le projet universel d'« homologisation » de la société de consommation. Et c'est justement là que réside la véritable obscénité d'après le Pasolini de l'« Abiura » : non pas dans les corps eux-mêmes avec la violence archaïque et vitale de leurs organes sexuels, mais dans leur manipulation et leur violation progressives par le pouvoir « consommatoire » (« potere consumistico ») qui s'étend également sur les vies sexuelles privées²⁴.

La mise en abyme

Les conclusions de Canova rejoignent en grande partie l'hypothèse soutenue ici, à savoir qu'il se produit à l'intérieur même des trois films une révocation de l'utopie établie précédemment, une remise en question implicite du mythe des corps innocents. Le moyen

probablement le plus efficace pour mettre en œuvre ce processus est la dimension autoréférentielle dans le sens d'une réflexion de la fiction sur elle-même.

Dans les première et deuxième parties de la trilogie, c'est avant tout le personnage de l'artiste, et le fait que celui-ci soit joué par Pasolini, qui porte cette fonction autoréférentielle. Elle se manifeste quand, dans le *Décameron*, le peintre Giotto-Pasolini choisit les modèles de ses fresques parmi les personnages rassemblés sur la grande place et les observe dans le cadre, le « viseur » formé par ses quatre doigts croisés ; ou quand l'écrivain Chaucer-Pasolini des *Canterbury Tales*, plume à la main, note en souriant les aventures vécues dans une auberge et qu'on nous montre celles-ci tout de suite après. L'effet qui en résulte est que ces personnages et ces aventures-là deviennent en quelque sorte des « citations » dans notre perception de spectateur et se révèlent être le produit de l'esprit d'un artiste. Dans les *Mille et une nuits*, un effet d'autoréférentialité plus subtil ressortit à la technique d'enchevêtrement narratif, en raison duquel les épisodes dépendant du récit-cadre autour de Nur ed-Din et Zumurud servent à leur tour de cadre à d'autres épisodes. De plus, comme dans le *Décameron*, une mise en abyme par des images s'ajoute à celle produite par la narration : on voit alors se répéter dans la mosaïque du plafond le rêve auparavant visualisé de Dunya.

On peut dire d'une façon générale que le rêve, motif récurrent tout au long de la trilogie, est investi d'une fonction autoréférentielle très accentuée. C'est déjà le cas dans le *Décameron* (les rêves de l'au-delà de Meuccio ou de Giotto) et dans les *Canterbury Tales* (le jardin enchanté avec ses chimères dans le « Conte du marchand »), et le rêve finit par assumer la fonction de principe créateur en soi dans les *Mille et une nuits*. En dehors de sa représentation explicite, il se manifeste dans les images

oniriques de villes et d'oasis orientales d'une beauté littéralement fantastique. Que le film, et l'œuvre d'art en général, puissent équivaloir à un rêve nous est dit d'ailleurs explicitement dans la toute dernière scène du *Décameron* quand Giotto-Pasolini, en contemplant sa fresque à peine terminée, prononce tout bas les mots « Pourquoi finir une œuvre quand il est si beau de seulement la rêver ? ». Pasolini semble avoir été tout à fait conscient, dès le commencement de sa trilogie, que le projet d'une société archaïque libre de contraintes bourgeoises ne pouvait être qu'un rêve. Ce qu'il a pu faire, c'était investir ce rêve au cours de sa traduction en images filmiques d'une puissance transgressive et provocatrice apte à ébranler des conventions établies. Comme on a eu l'occasion de l'expliquer, c'est dans l'esthétique de la représentation du corps que cette provocation se manifeste le mieux. Les éléments qui étaient incriminés au début des années 70 et qui se rapprochent à certains égards de l'esthétique du film pornographique, sont en premier lieu les visions frontales de nudité (surtout masculine). Pourtant, s'il y a un effet « obscène » de ces corps nus, il ne découle pas de la nudité elle-même, mais de l'attitude dénuée de tout scrupule moral qu'ils expriment et du regard ouvert (et par là « éhonté ») du personnage qui les observe dans le film. L'absence d'aspects stimulants ou érotisants qu'on a constatée à maintes reprises fait partie intégrante du programme idéologique de Pasolini, car la véritable « obscénité » résidait selon lui dans la commercialisation du corps humain par les mass média. Processus qui n'en était qu'à son début au moment de la sortie des trois films.

Gerhild FUCHS

23. Canova, « Prefazione », p. 17-18.

24. Pier Paolo Pasolini, « L'Abiura dalla Trilogia della vita », dans : Pasolini, *Trilogia della vita*, p. 769-770.