



HAL
open science

“ Episodes rituels dans le cinéma de Pasolini : faire
figurer l’invisible. L’exemple de Médée ”

Alice Letoulat

► To cite this version:

Alice Letoulat. “ Episodes rituels dans le cinéma de Pasolini : faire figurer l’invisible. L’exemple de Médée ”. CINETRENS, 2016. hal-02528381

HAL Id: hal-02528381

<https://hal.science/hal-02528381>

Submitted on 1 Apr 2020

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.

Alice Letoulat

Doctorante en Études cinématographiques
Université de Poitiers
alice.letoulat@laposte.net

Résumé : Que fait le rituel *au* cinéma ? Rituel et film mettent en espace et en gestes un récit. La présence d'un épisode rituel dans un film suppose nécessairement un choc formel et un défi esthétique et narratif pour le cinéaste qui doit parvenir à faire voir, au-delà des seuls éléments du détail cérémoniel, le sens sacré que ceux-ci contiennent. Du rituel au cinéma, il s'agit bien de faire *figurer l'invisible* – sacralité mais aussi acte culturel lui-même. Cette question fut prégnante dans le cinéma de Pasolini, où les rituels sont nombreux. Pour le cinéaste italien soucieux de préserver des enclaves « barbares » au sein d'une modernité qui a perdu le sens du sacré, les rituels s'avèrent constituer la manifestation *visible* – et enregistrable par sa caméra – de communautés bientôt *invisibles* dont il faut conserver l'image.

Une foule se masse autour d'un homme presque nu : on lui brise la nuque, il est démembré, et ses organes sont répartis à travers champs. Ce sacrifice est dédié à la Terre-Mère, celle-là même que la princesse des lieux, Médée la magicienne barbare, trahira et oubliera à la faveur de sa rencontre avec Jason, l'homme grec moderne. Cette séquence rituelle du film de Pier Paolo Pasolini *Médée* (1969) est fondatrice à plus d'un titre : le rituel installe la communauté archaïque dans son territoire et présente au spectateur de cinéma ce monde où le sacré est certes terrible, mais fait encore sens.

Le cinéma de Pasolini est plein de cérémonies : messes dans *Mamma Roma*, enterrement volontaire dans *Théorème*, têtes offertes au volcan dans *Porcherie...* C'est que le rituel dit quelque chose d'une communauté humaine, et fait voir le sacré, ce qui pourtant par définition échappe au regard. Enregistrant des rituels, la caméra pasolinienne se heurte à un problème de « traduction » esthétique, puisque se rencontrent alors deux formes de mise en espace et en gestes. Conservant donc la trace visible des rituels, le cinéma peut-il se faire le relais de cette figuration de l'invisible qui rend sensible le sacré et maintient vive la mémoire d'une communauté ? Chez Pasolini, le cinéma contribue à la préservation des singularités – une démarche qui touche au politique, tant les « barbares » pasoliniens y acquièrent une visibilité d'habitude refusée. Car l'ambition du cinéaste consiste bien à rendre à la visibilité ce qui y échappe – le *sens* du rite –, mais aussi ceux qui *font* le rite : des corps, des gestes – une culture archaïque menacée de disparition que le cinéma, à la faveur d'une certaine éthique de l'image, peut sauver de l'oubli et imposer à la mémoire.

Rituel et cinéma ; rituel *au* cinéma

Si la présence d'un rituel dans un film peut paraître anodine, elle engage toutefois le rôle

même du cinéma, en contraignant celui-ci à accueillir une forme de mise en espace et en gestes étrangère, et dont il s'agit de préserver les enjeux.

Répétition d'un récit fondateur – un mythe –, le rituel a une vocation sociale : il soude le groupe autour de règles traditionnellement établies et assure la préservation de la mémoire commune. Reposant sur des incantations et des gestes précis, le rituel n'en contient pas moins une part fondamentale de manque : le sens sacré de la chose racontée. Il constitue en cela un dialogue entre ce qui relève de l'invisible – le sacré, le mythe dont il est le récit – et ce qui relève du visible – la scénographie rituelle. Actualisation d'un mythe et manifestation d'une présence sacrée, le rituel balance toujours entre visibilité et invisibilité.

Sa présence dans un film pose alors problème, puisqu'elle redouble la question de la figuration de l'invisible. Qu'il soit documentaire ou de fiction, le film qui propose une séquence rituelle se verra confronté à un problème de "traduction" : il doit certes montrer le rituel, mais encore *montrer ce que montre* le rituel, c'est-à-dire tout à la fois le récit qu'il met en gestes, le corps social qu'il soude autour de lui et sa part de sacré. Bien qu'on puisse trouver des parentés entre les diverses formes de mise en espace d'un récit (rituel, théâtre, cinéma...), les modalités du rituel demeurent foncièrement différentes de celles du cinéma¹. Un film ne pourra donc en aucun cas proposer de s'appropriier les modalités rituelles : le point de vue sur le rituel, au cinéma, sera *toujours cinématographique*².

La question n'est donc pas tant de savoir si la captation d'un rituel le "trahit", mais plutôt de déterminer la façon dont un réalisateur pourra relever les défis posés au cinéma par la présence d'un épisode rituel. Une telle confrontation formelle nécessite des stratégies pour lesquelles le cinéma dispose de nombreuses possibilités : respect de l'espace consacré par l'embrassement d'un panoramique, effets de montage conservant l'imbrication temporelle du rituel, circulation de la caméra au milieu des participants... Dans tous les cas, l'enjeu demeure le même : donner à voir le rituel à la fois pour ce qu'il est *visiblement* et pour ce qu'il *signifie*.

Pasolini s'est intéressé tôt aux manifestations d'ordre anthropologique, laissant entrer dans sa poésie, ses romans puis ses films des éléments d'une culture fondamentalement populaire. Les faits de langue (frioulan, argot des faubourgs romains) et les manifestations sacrées passionnent cet athée fasciné par le rapport religieux au monde. Les hommes et leurs cultures – donc les rites – sont au centre de ses préoccupations. Il se documente beaucoup, notamment en psychanalyse et en ethnologie. Ainsi, les rites pasoliniens sont certes fictifs, mais appuyés sur des recherches anthropologiques conséquentes. Il rencontre, en 1959, Ernesto De Martino, ethnologue italien,

célèbre pour ses ouvrages consacrés aux formes de la religiosité populaire en Italie ; il s'inspire de ses lectures pour confectionner les costumes de ses films³.

Il a surtout lu Mircéa Éliade dont il reprend pour les appliquer à lui-même les formules et la pensée : le cinéaste affirme ainsi son « incapacité à voir dans la nature le naturel⁴ ». Éliade lui-même dira de Pasolini qu'il « était fasciné par le problème d'une régression, non à la sauvagerie animale, mais à un autre degré culturel⁵ », celui de la « barbarie » au sens pasolinien, c'est-à-dire une authenticité archaïque et traditionnelle, présente chez le sous-prolétariat romain comme chez les populations du Tiers-Monde, qui n'aurait pas encore perdu le sens du sacré avec l'avènement – perçu comme menaçant – de la rationalité moderne. À la limite entre lyrisme et documentaire, les films de Pasolini reposent sur ce souci de préservation d'un certain archaïsme religieux dont les rituels sont la trace.

Une culture menacée : l'exemple de *Médée*

Sur cette question d'une confrontation entre archaïsme ancestral et marche moderne vers la rationalité, *Médée* constitue le film le plus explicite de son auteur qui cite directement Éliade dans ses premières ébauches. Reprenant l'argument du mythe chez Euripide, le film voit se rencontrer l'univers désacralisé, grec, de Jason, et celui, encore traditionnel et magique, de Médée la Barbare. Il n'est bien sûr pas anodin que le cinéaste ait choisi de présenter ses personnages archaïques, au premier rang desquels le personnage-titre incarné par la star Callas, par une séquence de rituel agraire pour laquelle il impose une esthétique singulière, proche du documentaire.

Conservant la durée presque totale du rituel qu'il filme – la séquence s'étend sur quinze minutes –, Pasolini donne à voir ce sacrifice dans tous ses détails. Ainsi, des multiples préparatifs jusqu'au renversement grotesque final en passant par la dissémination des restes de la victime, toutes les étapes sont scrupuleusement suivies. L'aspect presque "documentaire" de cet épisode est souligné par un souci constant du détail : profusion de costumes extrêmement colorés, chapeaux, masques, effigies, tout bénéficie d'une attention minutieuse. Il en va de même pour le son : le froissement des étoffes, les cliquetis des bijoux et des accessoires, le chant des cigales sont autant d'éléments dont l'importance est amplifiée par le silence qui règne (une seule réplique, en forme d'incantation finale proférée par Médée). Le thème musical de la Colchide est fait de cuivres et de percussions, des éléments sonores et musicaux de base qui lui confèrent un aspect brut.

La mise en scène est volontairement hésitante : caméra au poing, image "sale" composée sans souci des raccords lumière... Les mouvements de la caméra sont motivés par les seuls

déplacements des agents du rite. Pasolini mêle ainsi son spectateur à la foule dont il n'a de cesse de filmer les visages et les gestes : il respecte en cela les particularités du dispositif rituel (circulation, échange des rôles, précision des gestes) tout en usant des propriétés du dispositif filmique ("œil" mobile et montage). À ces nombreux gros plans sur les visages et des éléments de détail, Pasolini adjoint des plans plus larges qui soulignent l'importance de la terre et du ciel créant un territoire cinématographique, comme le rituel en fonde aussi un par le sacrifice à la Terre-Mère. Teindre de sang la végétation, enterrer au sein de la Terre certains organes, disséminer des cendres à travers l'espace : toutes ces opérations sont celles d'un rituel propitiatoire dans lequel la victime émissaire doit permettre à la Terre de recouvrer sa fertilité, mais aussi, en redéfinissant les limites du territoire, de réaffirmer l'organisation sociale de la communauté.

Il n'est pas anodin que Pasolini ait choisi d'introduire le monde de Médée – dont on attendait l'apparition depuis près de dix minutes – par ce type de rituel territorial. Cet épisode permet de faire ce que préconise, dès le début du film, le centaure Chiron : « l'expérience d'un monde qui ignore notre raison ». Ainsi, l'épisode rituel présente l'univers archaïque, sacré de Médée la magicienne, mais dans le même temps il apparaît comme l'ultime chant avant une disparition annoncée par le montage : la séquence intervient après dix minutes qui ont vu Jason grandir et, surtout, passer du monde sacré (Chiron sur quatre pattes) au monde profane et rationnel (Chiron sur deux jambes). On sait son arrivée en Colchide imminente, et l'on sait aussi que cette confrontation signifiera la trahison de Médée – une « conversion à rebours⁶ » qui se manifeste par le crime de l'oubli (du sens, de l'origine, de la communauté, des rites), réparé plus tard par un retour sanglant à la mémoire.

Peu après l'arrivée de Jason en Colchide, les femmes entament un chant polyphonique qui l'annonce, mais prévoit aussi la désacralisation à venir de Médée, et la fin du monde des Barbares qui « disparaissent en chantant⁷ ». Encore attachée à ses origines après son départ avec Jason, Médée demande : « Terre, qu'as-tu fait de ton sens ? ». Elle ne reconnaît plus son monde, et perd donc son identité culturelle : elle subit une « "mutation" anthropologique⁸ ». Dix ans après sa fuite de Colchide, Médée achève sa dé-conversion. Le film, comme le personnage, constate « l'exténuation du thème religieux⁹ ».

La permanence du sacré

Cette crainte d'une mutation anthropologique, c'est justement ce qui agite de plus en plus la pensée pasolinienne à la fin des années 1960. À ce titre, *Médée* procède par analogie : cette histoire antique, « ce pourrait être aussi bien l'histoire d'un peuple du Tiers Monde, d'un peuple africain, par

exemple, qui connaîtrait la même catastrophe au contact de la civilisation occidentale matérialiste¹⁰ ».

Constatant et déplorant la perte du sens dans une société de plus en plus soucieuse de consommation, Pasolini s'en éloigne afin de trouver des survivances archaïques *ailleurs* : il les cherche aussi bien en Italie, au sein du sous-prolétariat (Emilia dans *Théorème*) que dans ces pays du Tiers Monde où il multiplie les voyages et les projets (en Inde et en Afrique principalement). La persistance de l'archaïque est possible selon lui, car « il existe encore des lieux dans le Tiers-monde où l'on fait des sacrifices humains, et l'on peut encore assister, dans le Tiers-monde, à la tragédie de l'homme dans l'impossibilité de s'adapter au monde moderne : c'est cette persistance du passé dans le présent qui peut se représenter objectivement¹¹ ».

Cette « tragédie de l'adaptation » à la modernité, Pasolini la subit à titre personnel. Sur un ton parfois polémique qui achève de creuser le fossé qui le sépare de ses contemporains, il dénonce l'illusion de bonheur et l'anéantissement culturel à l'œuvre dans la société de consommation. L'avènement de la culture de masse mène selon lui à la destruction des valeurs intellectuelles et anthropologiques : la « mutation » conduit à la formation d'« une culture nivellatrice, dégradante, vulgaire¹² » qui, sous couvert d'égalité, nie et détruit tout particularisme.

Le cinéma de Pasolini se radicalise en conséquence, surtout après *Théorème*. Il affirme la nécessité de se couper d'un monde où la culture devient un bien de consommation normalisé ne laissant plus de place à la singularité. L'ambition pasolinienne ne se revendique d'aucun retour effectif dans un passé qu'il sait fantasmé. Son souci anthropologique de préservation des singularités culturelles et traditionnelles consiste dans le possible maintien d'un sens du sacré archaïque. Il est à la recherche d'une *coexistence* temporelle (le passé peut être « métaphore du présent » qui lui-même est « l'intégration figurale du passé¹³ ») et culturelle (éclectisme des références pasoliniennes, chez qui des chants japonais peuvent devenir la bande-son de l'adaptation d'un mythe grec).

On comprend son intérêt pour *L'Orestie*, qu'il projetait de transposer en Afrique post-coloniale. Dans la pièce d'Eschyle, la folie sacrée des Érinyes se maintient dans le monde profane institué par Athéna : les Euménides *sont* cette persistance de l'archaïsme dans la modernité. Le récit de *Médée*, surtout, expose cette possible coexistence (et non pas synthèse), incarnée par le centaure Chiron, finalement « deux, contemporanément¹⁴ ». Le rôle accordé au rituel initial le souligne : ce sacrifice qui ceint le territoire maternel revient en vision, images et musique, à l'oublieuse Médée. Le rituel pasolinien garde son rôle anthropologique : son éternelle répétition est nécessaire pour que

soit conservée la mémoire des origines.

Pour Pasolini, le cinéma peut donc bien contribuer à cette démarche de préservation, puisqu'il accueille ces formes ancestrales qu'il aime, de par sa capacité à enregistrer et conserver la réalité. La caméra est un « Dévoréalité¹⁵ », elle est le relais de l'œil de l'observateur. Face à la réalité *chiffrée*, Pasolini se place en *dé*-chiffreur : le cinéma peut capter les gestes et les corps rituels pour les donner à *voir* comme manifestation culturelle, mais aussi pour en faire surgir la part cachée, ce mystère retiré à la vue et dont le film enregistre la trace de l'absence. En somme, captant le rituel, donc l'image concrète de corps et de gestes bientôt *plus jamais vus* – ceux de populations encore préservées mais menacées par la culture de masse –, la caméra en fait aussi voir le sens : la présence d'une force invisible à garder en mémoire. Ainsi, si le goût de Pasolini pour les manifestations populaires se fixe plus particulièrement sur les formes rituelles, qui représentent le peuple dans son rapport spécifique au monde, c'est que le cinéma, à l'aide de l'œil-bouche qu'est la caméra absorbant le réel et le restituant, permet de réaliser – *rendre au réel* – ce rapport sacré, invisible, essentiel.

La résurgence rituelle contribue donc, dans le cinéma pasolinien, à nourrir une ambition de juxtaposition qui n'est pas seulement l'espoir d'un intellectuel « à rebours » d'une modernité problématique : cette conception du temps – archaïsme et modernité maintenus ensemble – et de la culture – l'universalité humaine tient à la somme de ses singularités – est *déjà* politique. Si le cinéma de Pasolini peut faire se rencontrer les catégories temporelles (dans *Médée* notamment, où les surimpressions font coexister passé oublié et futur fantasmé) et *exposer* des visages, des gestes, des rituels promis à la disparition (du champ du visible mais aussi, plus dramatiquement, du champ culturel), c'est bien dans un souci de préservation *par* l'image cinématographique, dont la capacité de figuration est donc résolument éthique et politique.

« Tirant le portrait » de singularités – gestuelles, sociales, religieuses – menacées par l'homogénéisation culturelle, la filmographie de Pasolini se présente comme « un poème des peuples modernes¹⁶ » qui sait les défendre par l'octroi d'un *droit à l'image*. Comme le note George Didi-Huberman, « chaque gros plan sur le visage ou le geste d'un figurant deviendrait ainsi comme la mise au défi – libre mais "isolée", puissante mais locale – du corps des peuples vis-à-vis de leur exposition à disparaître¹⁷ ». Pas d'embaumement prématuré toutefois : la consignation de ces corps n'advient pas tant pour en pleurer la disparition que pour en permettre la résurgence par le cinéma. Aussi ces gestes et ces visages pasoliniens sont-ils appelés à poursuivre sur les écrans leurs rituels archaïques.

Bien sûr, ceux qui connaissent Pasolini savent que l'espoir d'une conciliation sans compromission a laissé la place chez lui à une véritable désespérance qui lui fera signer ses écrits les plus virulents et son dernier film, *Salò*, dans lequel la société de consommation, entre sadisme et fascisme, s'est attribué pour de bon des rituels désormais vidés de sens.

Il serait cependant bien mal venu de considérer *Salò* comme un testament. La lecture de scénarios inédits, et notamment le beau *Porno-Théo-Kolossal*, nous apprend que Pasolini conservait bien sûr le besoin de faire des films, mais encore des films dans lesquels donner une place aux authentiques innocents, ceux qui croient toujours possible l'arrivée d'un Messie, qui suivent une comète avec le sérieux des naïfs, des comiques-malgré-eux qui savent rester désinvoltes devant l'adversité puisque « quelque chose finira bien par arriver » – des films enfin où les rituels ponctuent encore le récit comme autant d'épisodes « documentant » les lieux traversés, et on peut imaginer que le film aurait, encore, embrassé du regard les visages et les corps, les gestes et les rites.

Car sur l'écran pasolinien, aucun figurant n'est silhouette, mais chacun fait figure, littéralement : les gros plans sur les visages de ces gens des faubourgs de Rome ou de Dar-es-Salaam abondent ; chaque geste rituel délicat – terre amassée sur un corps dans *Théorème*, doigts trempant avec minutie dans le sang de la victime de *Médée* – bénéficie de l'attention de la caméra, et tous viennent inlassablement ponctuer le montage des films pasoliniens, galeries de visages et de gestes non pas perdus mais *vivants de nouveau* de ce qu'ils ont été enregistrés, comme le récit mythique réintègre le temps profane par l'immuable répétition rituelle.

- 1 Le dispositif rituel nécessite par exemple une présence *simultanée* d'actants aux rôles interchangeableables quand celui du cinéma impose une projection *différée* sans échange possible.
- 2 Nous demeurerons ici sur le terrain de la fiction : les rituels pasoliniens en relèvent tous, qu'ils soient inventés (*Médée*), rejoués (*Mamma Roma*) ou documentés mais à des fins d'illustration narrative (*Carnet de notes pour une Orestie africaine*). Cependant, il nous a paru important de rappeler que l'image filmique, qu'elle soit enregistrée dans un horizon narratif ou scientifique (le film « ethnographique »), est toujours le fruit d'une subjectivité, qu'il est par conséquent vain de refuser. À ce sujet, voir par exemple Claudine de France, *Cinéma et Anthropologie* [2^{de} édition], Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989.
- 3 Les costumes d'*Edipe roi* sont conçus à partir de « livres sur la vie des Perses et des Aztèques, ainsi que sur celle des tribus africaines d'aujourd'hui qui, elles aussi, sont mythiquement structurées », PASOLINI Pier Paolo, interrogé par NARBONI Jean, *Les Cahiers du cinéma*, n°192, juillet-août 1967, p.24.
- 4 PASOLINI Pier Paolo, cité dans NALDINI Nico, *Pasolini, biographie*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Gallimard, Paris, 1991, p.335.
- 5 ÉLIADÉ Mircea et ROCQUET Claude-Henri, *L'Épreuve du labyrinthe*, Belfond, Paris, 1985, p.142.
- 6 PASOLINI Pier Paolo et DUFLOT Jean, *Pier Paolo Pasolini, entretiens avec Jean Duflot*, Gutemberg, Paris, 2006, p.135.
- 7 PASOLINI Pier Paolo, « Les pleurs de l'excavatrice », *Les Cendres de Gramsci, Poésies 1953-1964*, édition bilingue, traduction de José Guidi, Gallimard, Paris, 1980, p.59.
- 8 PASOLINI Pier Paolo, *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique*, Le Seuil, Paris, 2000, p.104.
- 9 PASOLINI Pier Paolo, dans SIMSOLO Noël et PASOLINI Pier Paolo, « Entretien avec Pier Paolo Pasolini », *La Revue du Cinéma – Image et son* n°238, avril 1970.
- 10 PASOLINI Pier Paolo et DUFLOT Jean, *Pier Paolo Pasolini, entretiens avec Jean Duflot, op. cit.*, p.135.
- 11 PASOLINI Pier Paolo, « Le sentiment de l'histoire », dans *Trafic* n°73, P.O.L., Paris, Printemps 2010, p.131.
- 12 PASOLINI Pier Paolo, *Lettres luthériennes, op. cit.*, p.176.
- 13 PASOLINI Pier Paolo, « Le sentiment de l'histoire », *op. cit.*, p.132.
- 14 PASOLINI Pier Paolo et DUFLOT Jean, *Pier Paolo Pasolini, entretiens avec Jean Duflot, op. cit.*, p.97.
- 15 PASOLINI Pier Paolo, « Res sunt nomina », *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, Payot, Paris, 1976, p.232.
- 16 DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire 4*, Minuit, Paris, 2012, p.208.
- 17 DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants, op. cit.*, p.220.