



**HAL**  
open science

# La question du Beau comme médiation du divin dans le cinéma de Pasolini : Beau vecteur de sacré, obscène vecteur de blasphème ?

Ariane Loraschi

## ► To cite this version:

Ariane Loraschi. La question du Beau comme médiation du divin dans le cinéma de Pasolini : Beau vecteur de sacré, obscène vecteur de blasphème ?. Le Beau : sa contemplation, sa production, Oct 2018, Dax, France. hal-02979108

**HAL Id: hal-02979108**

**<https://hal.science/hal-02979108>**

Submitted on 26 Oct 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.

## **La question du beau comme médiation du divin dans le cinéma de Pasolini Beau vecteur de sacré, obscène vecteur de blasphème ?**

En 1963, Pier Paolo Pasolini réalise *La Ricotta*, un court-métrage qui trouve sa place au sein du collectif RoGoPaG<sup>1</sup>. Le film – qui, pour l’anecdote, porte le nom d’un fromage qu’on pourrait qualifier d’« étouffe-chrétien » – est mis sous séquestre dès sa sortie pour « offense à la religion d’État »<sup>2</sup>, sans même être examiné par la commission de censure du Vatican. Outre cette sanction, Pasolini est inculpé pour « atteinte à la religion d’État » et condamné à une peine de quatre mois d’emprisonnement avec sursis<sup>3</sup>. En 1964, c’est au tour des intellectuels marxistes<sup>4</sup> de fustiger son film dédié à Jean XXIII, *L’Évangile selon saint Matthieu*, cette fois-ci couronné par l’OCCI<sup>5</sup>. Vu la charge subversive totalement assumée dont le futur auteur de *Salò ou les cent-vingt jours de Sodome* était porteur, on peut difficilement imaginer que *L’Évangile selon Saint Matthieu* fût un film de compromis suite aux condamnations évoquées (rappelons que, de 1947 à son assassinat en 1975, Pasolini a eu un contact permanent avec l’autorité judiciaire, avec un total de trente-trois procès).

Seulement un an sépare ces deux films qui révèlent à première vue un contraste saisissant, et font de l’œuvre de Pasolini une œuvre d’autant plus insaisissable qu’elle a pu scandaliser autant le milieu catholique que le milieu marxiste. C’est bien ce caractère insaisissable qui interroge et appelle à la réflexion.

Grâce au sujet de ces journées d’études, l’occasion m’a été donnée de questionner l’œuvre de Pasolini à travers le prisme du beau. Adopter cette posture, c’est tenter de chercher dans la production du beau chez Pasolini des éléments de compréhension d’une œuvre à première vue disparate, réalisée par un artiste qui ne cessa tout au long de sa vie de déchaîner les passions. C’est donc à dessein que je propose d’étudier deux films de prime abord contradictoires, laissant entrevoir une œuvre révélant tension et dualité et un réalisateur tantôt

---

<sup>1</sup> Du nom des quatre réalisateurs qui contribuèrent au film : R. Rossellini, J.-L. Godard, P. P. Pasolini, U. Gregoretti, et qui, selon Alfredo Bini, « veut donner l’image des conditions auxquelles est assujéti l’homme dans le monde aujourd’hui ».

<sup>2</sup> La projection est interrompu par une ordonnance de saisie mentionnant que le sketch outrage « la religion d’État en représentant, sous prétexte de décrire un tournage cinématographique, certaines scènes de la Passion du Christ, dont il moque l’image et les valeurs qu’il représente, et ce, par le commentaire musical, la mimique, le dialogue et d’autres manifestations sonores, en vilipendant les symboles et les personnages de la religion catholique ».

<sup>3</sup> Il sera acquitté en seconde instance en 1964 « parce que les faits ne constituent pas un délit ».

<sup>4</sup> Pour aller plus loin, on se rapportera à l’article « Christianisme et catholicisme » paru dans l’Unità le 22 décembre 1964 et relatant la rencontre entre Sartre et Pasolini ayant eu lieu lors de la présentation de *L’Évangile selon Saint Matthieu* en France.

<sup>5</sup> Office catholique du cinéma italien.

subversif et blasphématoire, tantôt capable d'une pieuse délicatesse, l'idée étant de dépasser cette apparente dualité pour chercher justement l'essence du rapport de Pasolini à l'art et au monde.

Dans un premier temps, parce que Pasolini aime avant tout renvoyer de lui l'image d'un polémiste transgressif, qu'il a été condamné par une partie de l'Église, et aussi tout simplement parce qu'il distille effectivement des éléments de subversion dans ses œuvres, on questionnera la mise en scène du sacré comme profanation du divin. Ensuite, nous dépasserons l'image sulfureuse de celui qui fut souvent qualifié d'hérétique, et interrogerons la mise en scène du sacré à travers le beau ; enfin, nous nous intéresserons, à partir de *La Ricotta*, à la notion d'obscénité, et plus particulièrement à la pertinence de mettre en relation obscène et blasphème.

## **I. Mise en scène du sacré et profanation du divin ?**

Bien que *L'Évangile selon Saint Matthieu* ait été salué par la communauté ecclésiale, l'étude du film révèle une « passion » pas si orthodoxe de la part de son auteur. Dans le film, l'hérésie consiste tout d'abord à laïciser un récit qui n'est plus celui d'un saint, mais celui de « Matthieu » (tout court) comme l'atteste le titre original du film (*L'Evangelo secondo Matteo* et non *Saint Matthieu*, l'épithète ayant été rajoutée pour la traduction française). Si le texte n'est pas profané, Pasolini l'inscrit dans un monde profane ; aussi la Palestine prend-elle l'aspect du sud de l'Italie, et des petites filles portent-elles de manière anachronique des boucles d'oreille.

Pasolini situe par ailleurs l'action dans un présent historique. En effet, lorsque le réalisateur écrit au poète communiste Evgueni Evtouchenko pour le convaincre d'y incarner Jésus, Pasolini parle de son projet comme d'« un film qui veut contribuer, dans la modeste mesure consentie à un film, à l'œuvre de paix commencée dans le monde par Nikita Khrouchtchev, Jean XXIII et J.F. Kennedy »<sup>6</sup>, s'inscrivant ainsi dans le prolongement de la façon dont le Pape Jean XXIII avait tenté de désamorcer le conflit entre chrétiens et communistes. À Jean-Paul Sartre, il dira que s'il avait été français, il aurait tourné son film en Algérie, pour dénoncer le rapport entre dominé et dominateur<sup>7</sup>. Réaliser *L'Évangile*, c'était

---

<sup>6</sup> Lettre de Pasolini à Evtouchenko, 1963, citée par René de Ceccatty, *Le Christ selon Pasolini*, Paris, Bayard, 2018, p. 282.

<sup>7</sup> On renverra à l'article paru dans *L'Unità* et relatant la rencontre ayant eu lieu entre Sartre et Pasolini suite à la présentation de *L'Évangile* à Paris. La rencontre entre Sartre et Pasolini présente aussi l'intérêt de révéler une

donc aussi pour Pasolini une façon de se porter en défenseur d'un certain catholicisme face à une gauche sectaire ; le dédier à Jean XXIII, une façon de rappeler qu'il existe un véritable humanisme catholique qui rejoint les principes socialistes. Mais, paradoxalement, cette « œuvre de paix » pointe les éléments de tensions géopolitiques de l'époque : ainsi, c'est la *Missa Luba* congolaise qui retentit à plusieurs reprises, tandis que le massacre des innocents est le fait de jeunes affublés de coiffes fascistes ; quant au Christ, lorsqu'il s'en prend aux Pharisiens, c'est sur un chant révolutionnaire russe.

Si Pasolini réalise une Passion à première vue orthodoxe, la figure mise en scène est néanmoins celle d'un Christ révolutionnaire. D'ailleurs, Pasolini le dit, la figure du Christ « devrait avoir, à la fin, la même violence qu'une résistance : quelque chose qui contredise la vie comme se la représente l'homme moderne, conformisme, glorification de sa propre identité selon des critères de masse, haine de toute différence, rancœur théologique sans religion »<sup>8</sup>. Pour autant, Pasolini n'en profane pas la nature divine à proprement parler ; certes, il le dit, il ne croit pas que le Christ soit le fils de Dieu, mais il croit que le Christ est divin de par son humanité : « Je crois qu'en lui l'humanité est si élevée, si rigoureuse, si idéale qu'elle va au-delà des termes ordinaires de l'humanité ».<sup>9</sup> Si la figure du Christ est divine, c'est au sens de sacrée, et elle permet de toute évidence au marxiste Pasolini d'incarner sa propre posture idéologique.

S'il n'est point question de blasphème dans *L'Évangile selon Saint Matthieu, La Ricotta*, on l'a vu, a déchaîné bien des passions, allant jusqu'à être qualifiée de grotesque et considérée comme obscène, comme le fut d'ailleurs la censure dont elle a fait l'objet. Effectivement, la scène montrant Stracci – qui signifie « haillons » en italien – immobilisé sur la croix, tenté avec le corps d'une femme qui se déshabille, ou nargué encore avec de la nourriture alors qu'il est affamé, peut être perçue comme obscène ; obscène est aussi sa situation, condamné qu'il est à manger les restes des victuailles abondamment dépensées pour le tournage du film, des restes intouchables tant que la scène n'est pas terminée. Le cocktail mondain au pied de la croix et ce « twist » en pleine scène de la Passion peuvent aussi

---

intention politique à l'origine du film de Pasolini puisque ce dernier affirme que s'il avait été français, il aurait tourné son film en Algérie. Ainsi le poète contextualise-t-il explicitement son film dans un rapport dominé-dominateurs, point de vue que Sartre encourage lorsqu'il répond : « voilà, vous devez répéter à tout le monde cela : à savoir que vous auriez tourné votre Évangile en Algérie, parmi les sous-prolétaires algériens, en révolte contre les dominateurs. »

<sup>8</sup> René de Ceccatty, *Le Christ selon Pasolini*, Paris, Bayard, 2018, p. 69.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 270 : « je ne crois pas que le Christ soit le Fils de Dieu (...). Mais je crois que le Christ est divin : autrement dit, je crois qu'en lui l'humanité est si élevée, si rigoureuse, si idéale qui va au-delà des termes ordinaires de l'humanité. »

offenser. Ce qui choque aussi, c'est cette recreation filmique de deux peintures maniéristes célèbres : *La Déposition* de Le Rosso (1521) et *La Déposition* de Pontormo (1518), deux scènes qui tournent en dérision la déposition du Christ. Et, ces scènes sont d'autant plus mises en valeur que le film de Pasolini a été tourné en noir et blanc à l'exception de ces tableaux vivants.



Deux images importantes de La Ricotta :

le « twist » irrévérencieux et la reproduction (parodique ?) de La Déposition de Rosso

Le caractère subversif de *L'Évangile selon saint Matthieu* – celui de cette Passion révolutionnaire d'un Christ qui n'est pas le fils de Dieu, ainsi que *La Ricotta*, sorte de Passion parallèle réalisée à travers un sketch considéré comme blasphématoire, révèlent de prime abord une production du beau ne s'apparentant pas à un beau platonicien ontologiquement subordonné au bien. Poursuivons maintenant notre réflexion en étudiant dans ces deux films la mise en scène du sacré à travers le beau.

## II. Une mise en scène du sacré à travers le beau

Ce qui est beau pour Pasolini, c'est – je cite – « l'humanité du Christ », et il ajoute que « 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, ma métaphore 'divine' est aux limites du métaphorique, au point d'être idéalement une réalité. »<sup>10</sup> C'est donc avec un immense respect pour la figure du Christ que Pasolini met en scène *L'Évangile*. C'est d'ailleurs une des rares adaptations cinématographiques à n'avoir pas ajouté un seul mot au texte d'origine. C'est effectivement la première fois que *L'Évangile* est considéré d'abord comme un texte, d'où la possibilité de préciser « selon saint Matthieu ». Pour réaliser son

<sup>10</sup> *Ibid.*, « Lettre à Alfredo Bini », p. 279.

film, Pasolini prend l'un des quatre Évangile avec la traduction établie par ceux qu'il considère comme les plus grands théologiens de son époque et la meilleure pensée catholique de son temps, la *Pro Civitate Christiana*. À ce texte tel qu'il est traduit, il n'ajoute pas un mot ni une virgule.

Pasolini parle en ces termes de son *Évangile* : « J'ai fait un film où s'expose à travers un personnage toute ma nostalgie du mytique, de l'épique et du sacré ». Il poursuit en insistant sur le fait qu'il est « contre sa nature profonde de désacraliser les choses et les gens ». Ainsi Pasolini marque-t-il sa volonté de ré-enchanter le monde en y introduisant le sacré. La particularité de Pasolini, c'est qu'il le fait après avoir pris soin de s'écarter de toute représentation typique du christianisme. Comment y parvient-il ?

Par la technique employée pour filmer tout d'abord, une technique qu'il qualifie de confuse, chaotique, « un magma stylistique » dira-t-il. S'il change radicalement sa façon de filmer par rapport à ses films précédents, c'est par sincérité, l'« insincérité » comme il le nomme étant pour lui « répugnant moralement »<sup>11</sup>. Immoral, il l'aurait été s'il avait filmé le Christ comme s'il avait été croyant, ce qu'il explique de la façon suivante : « Je ne pouvais être, moi, celui qui racontait l'Évangile. Pourquoi ? Parce que, ayant décidé d'être absolument fidèle au texte de Matthieu, je devais représenter un Christ qui ne soit pas un homme, mais soit homme et Dieu. Or, je ne suis pas croyant, donc comment pouvais-je, moi, directement en tant que moi, représenter le Christ fils de Dieu, si je n'y crois pas ? ». On comprend ainsi l'usage de cette technique de filmer caméra à la main, comme si l'opérateur était là par hasard pour filmer un fait divers, une technique que Pasolini comparera au discours indirect libre<sup>12</sup>.

Lorsqu'il réalise un film, outre le caractère sacré du Christ, c'est une réalité hiérophanique que Pasolini désire révéler : « Quand je fais un film, je me mets en état de fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage comme s'il s'agissait d'un engin où le sacré fût en imminence d'explosion ». Pasolini y parvient en filmant la sacralité des corps de manière à nous mettre en état de contemplation. Dans *L'Évangile*, le film est centré sur la figure du Christ, et sur les visages. Hervé Joubert-Laurencin dira de *L'Évangile* que c'est un film fait pour la projection et que ce qui s'exprime, ce sont les projections des spectateurs. Ces projections, c'est par la rencontre avec le visage d'autrui qu'elles ont lieu. Cette rencontre pourrait d'ailleurs s'apparenter à l'idée d'infini

---

<sup>11</sup> *Ibid.* p.99 : « j'aurais pu [représenter le Christ comme étant le fils de Dieu] comme un acte d'absolue insincérité. Or l'insincérité était la chose que je ne voulais absolument pas mettre dans mon film, parce qu'un film insincère n'est pas médiocre ou laid, mais il est horrible et répugnant moralement. »

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 99 : « J'ai objectivement représenté l'histoire comme l'a racontée Matthieu ; le Christ, je l'ai représenté comme homme, mais aussi comme Dieu, à travers ce procédé technique. »

rencontrée chez Levinas dans le visage d'autrui, tant il est vrai que cette forme de transcendance du sujet humain se rapproche assez de l'idée d'une sacralité de la vie – idée caractéristique de la pensée de Pasolini, qu'il a toujours revendiquée comme constitutive de son rapport au monde, bien que ce que Pasolini nomme le sacré corresponde plutôt à ce que Levinas nomme le saint.

Outre sa façon de filmer les corps et les visages pour révéler le caractère hiérophanique du monde tel qu'il le perçoit, Pasolini s'attache également à placer le spectateur en état de fascination, ceci par l'émotion qu'il parvient à lui faire ressentir. Cet ébranlement est causé tout d'abord par le choix des comédiens, éminemment significatif : ses proches et amis intellectuels, mais aussi son compagnon et amant Ninetto (associé aux jeux innocents d'un petit paysan au moment où Jésus évoque le royaume des cieux ouverts aux enfants, et la puissance, la violence, l'horreur du scandale<sup>13</sup>), et surtout sa propre mère – choix d'autant plus significatif en effet que, pour avoir perdu un de ses fils à la guerre, elle sait déjà ce que pleurer un fils martyr veut dire ; le choix de la bande sonore participe également à émouvoir le spectateur : sur 130 minutes, 80 sont accompagnées par des musiques, montées de manière assez brutale et fragmentaire, mais aussi par des bruitages réalistes – sifflement du vent, chant d'oiseaux, bruits de foule – ajoutant ainsi une impression d'« amateurisme » provoquant des effets poétiques. Tous ces éléments concourent à donner au film une tonalité esthétique propre à émouvoir. Et d'ailleurs Pasolini le dit à Alfredo Bini : « Je veux faire une pure œuvre de poésie, au risque de l'esthétisme s'il le faut ».<sup>14</sup>

Si Pasolini « risque l'esthétisme », ébranle le spectateur et parvient à faire émerger le caractère sacré de toute chose, il permet aussi, par sa façon de filmer, de saisir la beauté par cette contemplation à laquelle il nous invite. Derrière cette apparence sulfureuse, Pasolini a donc cette capacité à nous faire voir la réalité telle qu'elle échappe à la perception commune, faisant ainsi du beau un transcendantal révélant la beauté ontologique du monde et des personnes. Et puis Pasolini est avant tout un poète, et c'est aussi cette poésie qui est à l'œuvre pour exprimer le sentiment d'amour irrationnel qu'il ressent pour le Christ. Dans une lettre adressée à Lucio Caruso, il confère d'ailleurs à la poésie une fonction spirituelle en la décrivant comme un « instrument irrationnel pour exprimer ce sentiment irrationnel qu'il éprouve pour le Christ »<sup>15</sup>. Pasolini va jusqu'à parler d'une « élévation poétique qui l'inspire », renvoyant ainsi à l'image platonicienne du poète qui « engendre dans la beauté »,

---

<sup>13</sup> Matth, 18, 1-14.

<sup>14</sup> René de Ceccatty, *Le Christ selon Pasolini*, Paris, Bayard, 2018, p. 280.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 270. Lucio Caruso était un médecin catholique bénévole faisant partie de la *Pro Civitate Christiana*.

et dont la « fécondité réside dans l'âme ». Dans une lettre à Alfredo Bini, il va même plus loin en affirmant que, pour lui « La beauté est toujours une 'beauté morale' (...) qui nous parvient toujours par médiation : à travers la poésie ou la philosophie ou la pratique », et d'ajouter que « le seul cas de 'beauté morale' sans médiation, mais immédiate, à l'état pur, je l'ai expérimenté dans l'Évangile ». <sup>16</sup> Ainsi exprime-t-il sa perception de l'Évangile comme étant l'essence même du beau, et confère-t-il au texte biblique une valeur surnaturelle.

### III. Obscénité et sainteté

À première vue, *La Ricotta*, censurée, considérée comme outrageante et blasphématoire, semblerait incarner ce conflit avec les valeurs platoniciennes du beau subordonné au bien. Un tel conflit se manifeste, esthétiquement, par une forme d'obscénité délibérée de la part de Pasolini, et c'est cette question de l'obscénité qu'il convient donc d'interroger.

À deux reprises, Pasolini filme la mise en échec de la réalisation d'une mise en scène de la Passion : dans le film, mais aussi lors de la reproduction en tableaux vivants d'une Passion mimée. Certes, Pasolini tourne en dérision cette « déposition » du Christ ; mais au-delà d'une vision complètement littérale de la scène, ce à quoi Pasolini s'en prend réellement, c'est bien à la profanation qu'exerce le maniérisme d'un Rosse Fiorentino ou d'un Pontormo sur le caractère sacré de la Crucifixion.

Par ailleurs, ce que le cinéaste réclame pour les tableaux – l'immobilité totale – ne se réalise que lorsque Stracci devient réellement « nature morte ». Et Pasolini le dira dans son recueil *Poésie en forme de rose*, contemporain au procès qui suit la sortie du film « le Saint c'est Stracci » <sup>17</sup>. À travers *La Ricotta*, Pasolini procède donc à une mise en abîme bien réelle de la Passion (réelle pour Stracci) dans la Passion. Outre les souffrances de Stracci, et les conditions de tournage du film qui mettent en lumière paradoxes et injustices, c'est effectivement de la Passion de Stracci dont il est question : si le figurant débute au plus bas, allongé et malade, sa trajectoire culmine en une ascension finale révélant par métaphore le mouvement d'humiliation de la figure christique confondu alors avec le mouvement d'élévation du sous-prolétaire, qui traduit ainsi la vision épico-religieuse de Pasolini sur le monde des pauvres. Dès lors, sous-prolétaire et Christ se confondent au sein d'une même

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>17</sup> *Poésie en forme de rose*, p.187-189.



figure syncrétique : le vrai martyr, c'est bien la figure du sous-prolétaire sacrifié par le pouvoir du néo-libéralisme.



Image symbolique de La Ricotta

La forme stylistique employée par Pasolini est elle aussi éminemment significative. En ayant recours à une forme stylistique tout à fait religieuse et que l'on retrouve dans les Évangiles – la parabole – et montrant Stracci enlisé dans une réalité sociale qui le contraint à la mort, Pasolini dénonce le catholicisme purement formel de la bourgeoisie romaine restant indifférent à la souffrance et à la misère qui sévissent autour de lui. Mais la parabole de Stracci anéanti sur la croix, c'est aussi celle de la position de l'artiste témoin des inégalités sociales que l'État et l'Église ont laissé s'installer en Italie, et ont bâillonné, lorsqu'il met en valeur ces laissés pour compte.

Ce qui vaut à *La Ricotta* d'être censurée, c'est que le sketch outragerait – je cite – « la religion d'État en représentant, sous prétexte de décrire un tournage cinématographique, certaines scènes de la Passion du Christ, dont il moque l'image et les valeurs qu'il représente, et ce, par le commentaire musical, la mimique, le dialogue et d'autres manifestations sonores, en vilipendant les symboles et les personnages de la religion catholique ». Or, qu'est-ce qui est obscène ? C'est en fait l'exploitation, niant toute humanité, que subit Stracci ; c'est aussi l'injustice, révélée par le dialogue entre Stracci et le Christ<sup>18</sup> ; c'est aussi la bourgeoisie face à la pauvreté, à l'image des caprices de l'actrice principale, alors que les figurants meurent de faim ; mais ce sont aussi les remarques des vedettes méprisantes qui sont enthousiasmées par « l'étrangeté du lieu » alors qu'il s'agit des abords des *borgates*, lieu du peuple et de la

---

<sup>18</sup> Interprétant l'un des deux mauvais larrons, Stracci dialogue avec celui qui interprète le Christ : « J'ai faim et ne dois pas protester ? » Le Christ : « Je te priverai du Royaume des Cieux. » Stracci : « J'aime autant la terre. » Le Christ : « Pourtant ton parti gouverne. » Stracci : « Tu crois ton parti meilleur ? Tous les mêmes. »

misère. Ce qui choque, c'est aussi le cri inaudible de la vierge dans le film ; or, s'il est inaudible, c'est bien parce que les autres (ces « victimes endiablées de la forme »<sup>19</sup>) sont bien plus attentives aux apparences (à la forme) qu'à la sincérité.

Nous évoquions tout à l'heure ces visages, ces corps et cette nature sacrée que Pasolini perçoit et rend visible, et nous rapprochions notre propos de l'idée de transcendance du sujet humain développée par Levinas, mais aussi de cette forme d'infini rencontrée dans le visage d'autrui. C'est ce même visage qui, selon Levinas, « me fait face, et me met en question, et m'oblige de par son essence d'infini »<sup>20</sup>, me conduit à « entendre sa misère qui crie justice » et de fait à « me poser comme responsable », « me rappelle à mes obligations et me juge »<sup>21</sup>. Dans *La Ricotta*, c'est confronté à la morale chrétienne que se révèle l'obscénité : ce qu'il faut cacher, c'est bien ce que révèle l'humanité des paroles évangéliques, ce sont bien ces souffrances, ce référent christique défiguré à l'image du peuple, c'est bien celui envers qui on devrait être responsable.

Dans la perspective d'une esthétique sensualiste, la question du beau dans *La Ricotta* n'est pas à entendre comme quelque chose dont la vue cause du plaisir. Mais si l'on considère la perspective thomiste qui définit la beauté comme cette joie qui envahit l'intellect devant la façon dont la forme intelligible se manifeste à lui par l'intermédiaire des sens et de l'imagination, *La Ricotta* participe bien à éveiller à une forme de beauté transcendante. Car si le film est qualifié d'obscène, c'est parce que le spectacle exhibé n'est pas conforme aux règles morales ou aux conventions esthétiques qui prévalent ; or, ces valeurs, c'est dans le cadre du système axiologique d'une société bourgeoise dont le catholicisme est purement formel qu'elles prennent sens. Par contre, le film de Pasolini a bien une fonction élevatrice, car il élève l'esprit et porte le spectateur à la conscience d'une célébration politique subordonnée au bien, dans le sens où elle révèle l'humanité du Christ en montrant l'inhumanité d'une société dont les valeurs n'ont plus rien à voir avec les valeurs chrétiennes, et encore moins avec la sacralité de la vie.

---

<sup>19</sup> Encore une fois, c'est bien le recueil *Poésie en forme de rose* qui entre en dialogue avec *La Ricotta* :

« Ah, par la 'Sainte Marie'  
j'ai voulu vous crier avec la sérénité blessée  
de quelqu'un qui n'est pas la victime endiablée de la forme :  
Le Saint, c'est Stracci. »

<sup>20</sup> Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, Paris, Bibio Essai, p. 181.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 47.

### *Conclusion*

Au-delà du caractère subversif de ses films, au-delà de ce qui choque et offense, l'art de Pasolini reste un art profondément religieux, confirmant son rapport sacralisant à la réalité, un rapport qu'il a toujours clamé avec force. Religieux, Pasolini l'est dans sa façon de conférer à ses films une certaine verticalité par une forme de beauté révélée par la contemplation, mais aussi par cette poétique de la parabole propre à nous éveiller à une forme de beauté subordonnée au bien, où obscénité et sainteté finissent par se confondre. Enfin, religieux il l'est dans le caractère autoréflexif de sa façon de filmer : pour dénoncer la souffrance et la misère du sous-prolétariat romain dont le pouvoir – qu'il s'agisse de l'État ou de l'Église – se désintéresse, c'est bien une figure naturelle du discours religieux que Pasolini emploie : la parabole, qui constitue une forme de discours proprement évangélique. En allant jusqu'à en faire le principe d'une véritable structure dramatique, Pasolini reprend la même posture que le Christ, dont Matthieu – justement – rapporte les paroles suivantes « C'est pour cela que je leur parle en parabole : parce qu'ils voient sans voir et entendent sans entendre ni comprendre ». (XIII, 13)

Enfin, revenons au caractère insaisissable de l'œuvre de Pasolini. Si elle l'est, c'est aussi parce que, en même temps qu'il réalise une œuvre empreinte de religiosité, entièrement marquée par une volonté de « ré-enchanter » le monde, Pasolini s'est toujours présenté comme n'étant pas croyant, n'appartenant à aucune confession, ne croyant pas aux Dieux des catholiques, ni à aucun Dieu d'aucune religion<sup>22</sup>. Si Pasolini nous éveille donc à une forme de beauté transcendante, c'est bien en se positionnant au-delà des considérations théologiques dogmatiques et de la religion institutionnalisée, interrogeant de fait notre rapport à l'absolu, un rapport lui-même toujours insaisissable.

---

<sup>22</sup> « Je ne suis pas croyant parce que je n'appartiens à aucune confession, c'est-à-dire que je ne crois pas au Dieu des catholiques et que je ne crois en aucun Dieu d'aucune religion. Cependant, mon rapport avec la réalité est de type sacré. »