



HAL
open science

Fous rires et cris de fous dans l'oeuvre de Pasolini

Lisa El Ghaoui

► **To cite this version:**

Lisa El Ghaoui. Fous rires et cris de fous dans l'oeuvre de Pasolini. Italies, 2007, 11, p.401-417.
10.4000/italies.821 . hal-03175924

HAL Id: hal-03175924

<https://hal.science/hal-03175924>

Submitted on 21 Mar 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Fous rires et cris de fous dans l'œuvre de Pasolini

Le titre choisi pour ce volume d'hommages invite à s'interroger sur les relations existantes entre tout ce qui relève généralement de la bienséance et du savoir-vivre (les bonnes manières) et, d'autre part, tout ce qui s'éloigne des règles morales ou disciplinaires régissant un groupe ou une société (la mauvaise conduite). De nos jours, les bonnes manières semblent être tombées en désuétude, considérées comme poussiéreuses et dépassées, elles se réfèrent le plus souvent à des attitudes ou des gestes ampoulés, formalistes ou sophistiqués. Si manquer de bonnes manières peut, à la limite, affecter l'intégration d'un individu dans la société dans laquelle il évolue, ses relations avec autrui, cela ne semble en aucun cas porter préjudice à la sa valeur morale. Au contraire, on aurait plutôt tendance à valoriser la spontanéité, le "naturel", l'authenticité face à une importance trop grande accordée à la forme. Une réflexion sur les bonnes manières induit ainsi une réflexion plus vaste sur la fonction des règles, des normes, des conventions comportementales dans notre société, et sur la volonté de plus en plus exhibée de s'en écarter par souci de liberté ou désir de transgression.

Pasolini a fait de la transgression une des constantes de sa production, en dévoilant sa propre différence, en mettant en scène des personnages franchissant toutes les limites (sexuelles, religieuses, sociales), en critiquant avec virulence les institutions ou encore transgressant les formes artistiques et les genres (notamment à travers la technique du pastiche et de la contamination), il n'a cessé de revendiquer le droit à la différence, en quelque sorte, le droit à la "mauvaise conduite". La transgression permet-elle alors d'imposer le fond face à la forme ? De renverser l'échelle des valeurs ? De limer les frontières entre le bien et le mal ? Après une analyse du dualisme « bonnes manières et mauvaise conduite » et du positionnement de Pasolini nous montrerons comment la part de l'involontaire, de l'incontrôlable, de l'excès qui se manifeste dans des expressions primordiales et instinctives telles le rire ou le cri fait du corps un espace qui transcende, par sa nature même, toute forme de bienséance, de savoir-vivre ou de conditionnement social.

Forme et substance

Castiglione, dans son modèle de monde courtois, faisait coïncider le "fond" et la "forme" alors qu'aujourd'hui (et peut-être davantage depuis Mai 1968), le "fond" (tout ce qui relève de la différence, de la spontanéité, de la liberté) semble vouloir s'imposer face à la "forme". Dans *Il Cortegiano*, Castiglione expliquait que la forme devait représenter la substance de l'individu, qu'il devait exister une communion profonde entre l'être et le paraître. Les règles de la vie en communauté étaient sublimées pour traduire la grandeur d'âme, l'élévation spirituelle de chaque courtisan. La courtoisie, c'est-à-dire tout ce qui relève pour Castiglione de la forme, de l'équilibre, de la mesure, de la culture, de la réflexion, de la stabilité... représentait à ses yeux le seul moyen de se préserver face à l'effondrement de la société italienne, une sorte d'antidote contre l'instabilité sociale et politique. Son discours sur la manière de se comporter, sur le respect des traditions, l'estime de soi et des autres, engageait donc un discours plus vaste sur l'état de la société en général. Les bonnes manières en tant que signe de civisme, de civilisation, étaient alors pour lui synonyme de bonne conduite, ce qui ne semble plus être nécessairement le cas aujourd'hui, dans nos sociétés modernes. C'est ce que dénonce en effet Pasolini dans ses textes et ses films : l'absence de coïncidence entre la forme (les conventions sociales, religieuses) et la bonne conduite. Cette

idée prendra une tournure définitive et absolue dans son dernier film *Salò* où les représentants des institutions religieuses et politiques imposent des “bonnes manières” perverses et létales à leurs jeunes victimes. Un cadre raffiné, un langage sophistiqué et érudit, un règlement qui dicte tous les comportements au sein de la villa, telles sont les conditions nécessaires à perpétration des sévices corporels. La culture dominante devient alors la source du mal en faisant du corps une “masse”, une chose publique, un objet de consommation.

Dans l’ensemble de la production pasolinienne, la bonne conduite se définit à travers un certain nombre de notions récurrentes d’inspiration chrétienne (ou plutôt “christique”): la charité, la tolérance, le bien, l’amour, qui n’impliquent pas forcément le respect des règles, des normes, des institutions. Contrairement aux “mauvaises manières” qui n’engagent que l’individu, la mauvaise conduite est susceptible d’être blâmée ou punie plus ou moins sévèrement par les institutions (la loi, la religion, l’école...), ces mêmes institutions qui ont condamné à de nombreuses reprises Pasolini (à travers une trentaine de procès pour corruption de mineurs, diffamation, insultes à la religion d’État...¹) et qu’il condamne à son tour dans ses textes. Pour ne citer qu’un exemple, il écrit dans l’épigramme au Pape Pie XII, dans *La religione del mio tempo* : « Lo sapevi peccare non significa fare il male :/ non fare il bene, questo significa peccare./ Quanto bene tu potevi fare! E non l’hai fatto :/ Non c’è stato un peccatore più grande di te »². Ces vers dévoilent une référence implicite à sa propre conduite condamnée si souvent car différente, déviante, hors norme. Or, comme il le souligne dans cette épigramme, le non-respect des institutions religieuses, tous ces comportements qui se définissent généralement en termes de péché, ne sont pas nécessairement synonymes de “mauvaise conduite”. Cette affirmation, si elle souligne d’une part l’hypocrisie des représentants d’État ou religieux qui prêchent le bien mais se comportent mal, elle indique, par ailleurs, la part de subjectivité liée à la définition du bien et du mal, notions qui sont au cœur du dualisme « bonnes manières et mauvaise conduite ». La remise en cause de la validité des lois et des normes élève alors la notion de “bien” à un idéal qui transcende les institutions. Car, si la conduite d’un individu est condamnée, jugée, évaluée par le système social, il n’est pas certain qu’elle soit pour autant “motivée” par ce même système. C’est précisément ce point que nous avons choisi de privilégier dans notre article. Plutôt que d’analyser le renversement des valeurs constaté par Pasolini, l’abus de pouvoir des institutions bourgeoises ou religieuses et l’idée selon laquelle la mauvaise conduite se niche le plus souvent derrière une façade de bonnes manières (ou plus globalement de légalité, de norme), plutôt que de montrer en quoi et pourquoi la mauvaise conduite est bien souvent le résultat d’une société aliénante et liberticide, nous tenterons de mettre en évidence l’idée selon laquelle les personnages pasoliniens ne se conduisent pas “mal” mais sont plutôt “conduits” par des forces *autres*. Pour illustrer cette idée, nous n’avons pas choisi nos exemples dans ces comportements extrêmes et déviants qui sont au cœur des œuvres théâtrales et cinématographiques pasoliniennes des années 60-70, signes manifestes d’une transgression totale des règles, des limites et des normes (l’anthropophagie, les sévices sexuels et moraux, la zoophilie...), ni les nombreux exemples où les habitants des banlieues romaines enfreignent la loi pour se procurer à manger et survivre, mais deux expressions primordiales, le rire et le cri, qui dévoilent de façon plus ou moins explicite que le corps échappe à toute forme de “normalisation” sociale.

¹ Citons à ce sujet le livre dirigé par L. Betti : *Pasolini. cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano, Garzanti, 1978.

² P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo* (1957-59), in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2003, p. 491.

Par-delà le bien et le mal

Le rire est plus divin, et même, il est plus insaisissable que les larmes.

Le corps est toujours chez Pasolini le lieu de l'affrontement entre la différence et la norme, l'instinct et les institutions, le désir et la religion, le bien et le mal, l'informe et la forme. Mais c'est surtout en lui que s'inscrit le déterminisme biologique qui réunit tous les personnages pasoliniens en un même destin. Lorsque des personnages comme Accattone et Mamma Roma (protagonistes des deux films éponymes) aspirent à une bonne conduite, c'est-à-dire à suivre et adopter le modèle petit-bourgeois, ils se retrouvent tenaillés par leurs instincts : leurs corps et plus spécifiquement dans le cas d'Ettore (le fils de Mamma Roma) la maladie, vient ruiner leurs projets, leur désir d'élévation sociale. Lorsque Paolo (le père de famille un riche industriel issu de la bourgeoisie) dans *Théorème* ou Julian (le fils d'un industriel allemand) dans *Porcherie* se sentent étouffés par la norme, leur corps s'échappe à travers des comportements extrêmes ou déviants. La représentation de la maladie ou de la folie permet ainsi à Pasolini de montrer que le corps trahit, dans sa dérive incessante, un déterminisme organique indissociable de l'inéluctable. Les mauvaises conduites semblent alors fatalement inévitables, comme le montre de façon exemplaire le personnage d'Œdipe. Si le péché, la faute, trouvent dans les dérèglements et les défaillances de la société moderne (comme le capitalisme à outrance, la société de consommation, l'absence de sacralité du monde) un terrain propice à leur réalisation, ils semblent cependant transcender les contingences sociales et historiques. Il s'agit d'une idée centrale dans l'œuvre de Pasolini qui se décèle dans la moindre expression primordiale émanant du corps de ses personnages. En effet, à cheval entre la normalité et l'excès, la bonne et la mauvaise conduite se situent une série de comportements instinctifs, involontaires, contagieux, comme le rire ou le cri, qui se nourrissent de quelque chose d'incontrôlable qui situe les personnages pasoliniens au-delà ou en deçà du bien et du mal.

Le rire est très souvent, dans les romans pasoliniens, le signe d'un humour irrésistible, parfois auto-dérisoire, moqueur ou effronté, il fait oublier aux habitants des périphéries romaines l'angoisse et les troubles liés à la misère et la faim. On rit de choses graves sans se soucier des conventions, on rit, sans retenue, de soi et des autres, de manière blasphématoire, impudique ou encore résignée. Mais le rire est toujours ambivalent, comme l'indique son siège, la bouche, qui est le plus souvent représentée de façon inquiétante. Même dans les situations les plus anodines, elle peut refléter les troubles liés à la maladie, dévoiler la sexualité dans toute son animalité ou encore trahir le spectre de la mort qui prend possession du corps. Effrayante et troublante, elle est l'extériorisation réduite, infime de la turbulence interne, un reflet des organes cachés, un symptôme de leur existence. Ainsi, la bouche d'une prostituée peut, par exemple, se transformer en orifice ouvert sur le néant où se côtoient la vie et la mort : « quella bocca rossa che pareva una fessura dell'inferno »³ ou celle d'un homosexuel être le siège de visions fantastiques : « Il frocio finse di sentirsi colto in fallo, finse di sorridere imbarazzato, con un fondo di provocazione nella bocca livida con dentro la lingua che si muoveva come quella delle bisce »⁴. De même les adjectifs ou verbes accompagnant le rire révèlent sa dimension excessive, hyperbolique, tragique voire fatale : « Il Lenzetta si stava **schiazzando** », « tutt'e due a quella **sparata** si misero a ridere come due **sfondati** »⁵. Si Pasolini dilate si fréquemment ces instants où le corps perd le contrôle et se relâche, c'est parce qu'il subsiste dans le rire quelque chose d'effroyable, comme s'il laissait

³ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

entrevoir l'aspect inhumain de l'homme, sa vie intérieure incontrôlable, intime et refoulée. Les *ragazzi* rient « a crepabelle », une expression qui illustre parfaitement le déchaînement, dans le rire, d'une force violente et obscure : « rideva forte [...] pareva che gli si dovesse intasare il gargarozzo »⁶, une force qui déforme les traits du visage : « con la sua bella faccia sformata da un ghigno di ironia rassegnata »⁷. Ces éclats irréfrenables surviennent lorsqu'on s'y attend le moins et précèdent bien souvent une mort violente, comme c'est le cas pour Accattone, le protagoniste du premier long-métrage de Pasolini :

Cartagine allora cominciò a ridere, dapprincipio piano e un po' imbarazzato, poi sempre più forte e di gusto, finché la sua risata si fece irrefrenabile. Si allungò sul marciapiede, sbudellandosi. [...] Accattone lo guardava serio, ma la bocca e il barbozzo già gli tremavano ; gli scappava da ridere pure a lui, sempre più forte [...] Anche Accattone ormai era vinto, e rideva a crepabelle, buttandosi indietro sul marciapiede⁸.

Accattone meurt de rire au même endroit où il mourra véritablement quelques instants plus tard, victime d'un accident de moto. Ainsi, Pasolini met en scène un rire qui ne fait pas nécessairement rire mais dont l'intérêt réside dans ce qu'il nous dit au sujet du corps : il nous informe au sujet de son expressivité, de son élan vital, de ses organes, de ses vibrations, de tout ce qui se cache dans ses entrailles. Saisir le rire, c'est saisir un corps en mouvement, en train de changer de forme, un corps qui perd le contrôle, qui laisse entrevoir son aspect effroyable et indomptable, intime et refoulé. Le rire ne fait pas oublier la mort, mais semble au contraire la convoquer brutalement. Le corps tout entier se laisse alors transporter dans une sorte de spasme fatal et contagieux, de "débordement" de conduite, d'oubli des règles et des valeurs. Plus le tragique se fait sentir, plus le rire se répand et se nourrit de son élan libérateur, insaisissable, fugitif et variable. Il y a dans le rire cette idée "d'expérience intérieure" théorisée par Bataille, cette expérience d'une fuite, d'une dérobade, du ruissellement de l'être, d'un être qui n'est pas et n'a pas la vérité. Dans l'expérience intérieure, le sujet est à la fois celui de la faille, de la blessure et celui de la jouissance et du rire, il se construit à partir de cette altération de lui-même : « sujet altéré qui va en s'altérant. Le lieu même qui l'engendre et le constitue est aussi le lieu qui l'évanouit et le retire. Le lieu de son émergence est en même temps le lieu de sa négation : d'où un sujet déchiré, intimement blessé et fracturé »⁹.

Profondément anti-dialectique, la pensée de Pasolini rejoint celle de Bataille et de Derrida qui définissent le rire comme le moment où tout discours est outrepassé, toute dialectique excédée. En ce sens, il se situerait par-delà le bien et le mal : « le rire seul excède la dialectique et le dialecticien : il n'éclate que depuis le renoncement absolu au sens, depuis le risque de la mort »¹⁰. Alain Arnaud écrit au sujet du rire dans l'œuvre de Bataille :

Le rire est une "figure d'expérience" et non un objet de discours ou une figure de dialectique. Il est ce moment de la dépense où rien n'est plus possible, où le sujet atteint le point dernier de sa perte : ni le discours, ni la pensée, ni l'histoire ni aucun sens ne peuvent rendre compte du moment insaisissable où tout est dérobé¹¹.

Le personnage d'Œdipe, que Pasolini met en scène dans *Œdipe roi*, incarne parfaitement cette idée. Son expressivité ambivalente, démesurée, déplacée, alterne, sans

⁶ *Ibid.*, p. 209.

⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁸ P. P. Pasolini., *Accattone in Ali dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1992, p. 360.

⁹ A. Arnaud et G. Excoffon-Lafargue, *Bataille*, Écrivains de toujours, Paris, Seuil, 1978, p. 59.

¹⁰ J. Derrida, *De l'économie restreinte à l'économie générale, un hégélianisme sans réserve*, in "L'Arc", n°32, 1967.

¹¹ A. Arnaud et G. Excoffon-Lafargue, *Bataille*, Écrivains de toujours, *op. cit.*, p. 60.

aucune transition, des états et des sentiments opposés : la douceur et la violence, l'acceptation et la révolte, les rires et les cris. Lorsque l'oracle lui révèle son terrible destin, Œdipe rit aux éclats. Son rire rend caduc tout discours philosophique, toute dialectique, il oppose l'illimité aux limites, les simulacres aux concepts. Œdipe semble vouloir lancer, à travers son rire, un défi, il semble vouloir affronter le silence et la mort.

Si le rire est ce qui naît de l'excès, s'il n'y a de rire que de l'excès, c'est que le rire c'est le risque pris par le sujet de se mettre en jeu jusqu'à la mort, jusqu'à l'affrontement avec la mort [...] Le rire est contigu au moment de "l'absolu déchirement" ; il est le bruit que fait ce déchirement. Ce qui fait éclater de rire le sujet, c'est son propre et souverain déchirement quand le sujet se rend compte que ce déchirement est sans objet, sans issue, que la perte est véritablement en pure perte, que le non-savoir n'a pas de lendemain, que tout n'est que dépense et sacrifice¹².

Cette idée de déchirement se retrouve dans la notion de "fêlure" que Deleuze identifie chez les personnages mis en scène par les écrivains naturalistes, une fêlure qui se transmet silencieusement d'un personnage à l'autre, une sorte d'hérédité épique qui unit tous les personnages dans un même destin tragique. « La fêlure ne transmet rien d'autre que soi. Elle n'est pas liée à tel ou tel instinct, à une détermination organique interne, et pas davantage à tel événement extérieur qui fixerait un objet. Elle transcende les genres de vie. Ce qu'elle transmet est vague et diffus »¹³. L'instinct de mort, cette présence insidieuse et silencieuse, se cache, dans l'œuvre de Pasolini, sous la rumeur des rires et des cris.

L'expressivité débordante ou l'espace de l'ultime révolte

Le cri est ce qui ne maîtrise pas les limites, les places, les règles, il est l'entre-deux, l'ambigu, le mixte¹⁴.

Tandis que le rire tente de masquer le désespoir ou de l'oublier un instant (même s'il n'y parvient jamais totalement), le cri le révèle dans toute sa force. Irréfrénable, il est l'expression la plus significative de la perte de contrôle de son propre corps. Dans *Ragazzi di vita*, Pasolini se sert du cri pour réduire au maximum la signification des paroles en les rendant incompréhensibles. La langue se fait cri : « i ragazzini [...] continuavano a stridere [...] chiacchieravano urlando come cani »¹⁵. Le cri est un son généralement bref et aigu, émis instinctivement par les cordes vocales sous l'effet de certaines émotions, mais on voit bien, dans cet extrait, que le cri véhicule un sens qui dépasse sa fonction première. Ici, aucune émotion, aucun état physique ou moral semble motiver le cri, mais il vient indiquer ce qui est ressenti de façon souterraine et profonde par les jeunes habitants des banlieues romaines. Par ailleurs, le terme « urlare » semble inapproprié à la situation, puisqu'il s'agit d'une situation anodine (« chiacchieravano ») qui n'a rien d'effroyable. Dans l'image : « urlando come cani », Pasolini procède d'une part à une réduction de l'humanité des personnages en révélant leur dimension animale, d'autre part, il suggère qu'il subsiste une expressivité *autre* qui s'échappe du corps et en même temps lui échappe. S'il existe, dans l'œuvre de Pasolini, cette sorte de décalage entre les expressions orales et le sens qu'elles véhiculent, c'est justement parce qu'elles traduisent les forces de l'invisible qui font que l'homme n'est jamais maître de son corps, de sa conduite ni de son destin. On peut lire par exemple dans *Una vita violenta* :

¹² A. Arnaud et G. Excoffon-Lafargue, *Bataille*, Paris, Seuil, 1978, p. 61.

¹³ G. Deleuze, préface à E. Zola, *La bête humaine*, Paris, Folio, Gallimard, 2005, p. 11.

¹⁴ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 12.

¹⁵ *Ragazzi di vita*, *op. cit.*, pp. 106-107.

Lello cercando di urlare, ma in realtà con una voce fina fina, che pareva venisse da un altro mondo e non fosse lui che parlava, diceva : “Ahioddio, aiuto !”¹⁶.

La représentation du cri en rapport avec les forces de l’invisible (évoquées dans cet extrait dans l’expression « da un altro mondo ») et la volonté de représenter la violence des sensations plutôt que celle du spectacle est l’une des constantes du cinéma de Pasolini. Comme Francis Bacon dans ses tableaux, il choisit toujours de représenter le cri plutôt que l’horreur, la peur ou l’angoisse, il veut rendre visible les forces de l’invisible qui font crier le corps. Comme l’explique Deleuze en analysant les œuvres de Bacon (auquel Pasolini rend directement hommage dans *Théorème* en faisant feuilleter à l’un des protagonistes, le fils, un catalogue de ses œuvres), « la vie crie à la mort mais justement la mort n’est plus ce trop visible qui nous fait défaillir, elle est cette force invisible que la vie détecte, débusque et fait voir en criant »¹⁷. Le cri convoque bruyamment la mort.

Un des cris les plus emblématiques du cinéma pasolinien est celui de Paolo, le père de famille, à la fin du film *Théorème*, qui consiste en un véritable acte de libération contre l’aliénation sociale, une explosion sonore des paradoxes, du malaise, des sentiments incontrôlables qui habitent l’homme moderne. Dans le roman homonyme écrit la même année (1968), il est décrit en ces termes :

È impossibile dire che razza di urlo/ sia il mio : è vero che è terribile/ – tanto da sfigurarmi i lineamenti/ rendendoli simili alle fauci di una bestia/ – ma è anche, in qualche modo, gioioso./ tanto da ridurmi come un bambino./ È un urlo fatto per invocare l’attenzione di qualcuno/ o il suo aiuto ; ma anche, forse, per bestemmiarlo./ È un urlo che vuole far sapere./ in questo luogo disabitato, che *io esisto*./ oppure che non soltanto esisto./ *ma che so*. È un urlo in cui in fondo all’ansia./ si sente qualche vile accento di speranza/ oppure un urlo di certezza, assolutamente assurda./ dentro cui risuona, pura, la disperazione./ Ad ogni modo questo è certo : che qualunque cosa/ questo mio urlo voglia significare./ esso è destinato a durare oltre ogni possibile fine¹⁸.

Dans cette œuvre, après avoir fait la découverte de leur corps grâce au jeune homme mystérieux qui les a “révélés” à eux-mêmes à travers l’expérience sexuelle, les personnages ne peuvent plus parler mais seulement se taire ou hurler. Chacun à son tour va réduire à néant toutes les conventions sociales qui caractérisent le milieu bourgeois auquel ils appartiennent. La chute définitive de toute forme d’inhibition est symbolisée par le dénudement final du père qui précède son cri. En plein jour, dans la gare de Milan, Paolo se déshabille intégralement, laissant à ses pieds ces derniers symboles de civilisation pour rejoindre le désert, espace de la dénégation absolue de toute culture, de tout repère, de tout progrès. Dans le désert, le père crie devant l’invisible, son cri est, comme l’écrit Bataille dans sa préface à *Madame Edwarda*, « un immense alléluia perdu dans le silence sans fin »¹⁹. Il est conduit presque miraculeusement vers ce dépouillement total, religieux, de tous ses biens. C’est donc à partir d’une “mauvaise conduite” (la rencontre charnelle avec un individu du même sexe) qu’il va trouver son chemin, sa libération. Une libération qui peut être désespérée ou fatale comme c’est le cas pour le protagoniste de *Porcherie* qui se laisse dévorer (au sens propre du terme) par l’objet de son amour déviant : les porcs, ou encore le protagoniste de la pièce *Orgie* qui décide de se suicider après avoir accompli de nombreuses transgressions.

¹⁶ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959, p. 84-85.

¹⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Turin, Editions La différence Mariogros, 1996, p. 42.

¹⁸ P. P. Pasolini, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968, p. 200.

¹⁹ G. Bataille, *Madame Edwarda*, in *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l’œil*, Paris, 10/18, 2004.

Enfin, nous pouvons dire que le cri dans l'œuvre de Pasolini, cette opération « par laquelle le corps tout entier s'échappe par la bouche »²⁰ est l'expression de la différence dans un système qui la nie, la rejette voire la tue. On pense au cri déchirant et profondément humain du Christ sur la croix dans *L'Évangile selon Saint Matthieu*, au cri de douleur et d'horreur d'Œdipe se crevant les yeux pour se punir de ses actes contre-nature, au cri de Médée qui après avoir commis l'irréversible hurle : « nulla ormai è possibile ». Le cri est la matérialisation sonore d'une altérité "mise au rebut", à la fois déchet du système et force antagoniste, il est l'expression de la différence, de ce que Blanchot nomme : « l'absolument autre, qui ne peut jamais être réduit au même ni prendre place dans un tout »²¹. Le Christ, Œdipe, Médée sont justement mis en scène par Pasolini comme des individus qui ne parviennent à trouver leur place dans la société, tout comme les habitants des périphéries romaines. Le cri joue alors un rôle fondamental de dissidence face au système. Christian Ruby, en étudiant la pensée de la différence chez des auteurs comme Foucault, Derrida ou Deleuze, illustre les relations étroites qui existent entre le cri et la différence :

Le cri [...] est ce mouvement de fêlure qui contribue à définir un champ emblématique, celui des dispersions et des différences. La fêlure permet d'accéder à des lieux inaccessibles à la totalisation : la fêlure s'en prend toujours violemment aux tranquilles assurances de l'unité. [...] Le cri véritable, le cri de la différence a commencé à jaillir lorsque la philosophie s'est mise à parler d'unité. Ni synthèse à la manière de Kant, ni mouvement dialectique à la manière d'Hegel, le cri échappe à toute discursivité, à toute intelligibilité de type classique, vouant la pensée à abandonner le terrain d'une raison purement théorique. [...] le cri est la différence elle-même en tant qu'elle résiste à l'insertion dans un système qui la nie²².

Pasolini se sert donc du cri pour illustrer sa pensée profondément anti-dialectique, pour montrer qu'il existe, au-delà des bonnes manières et de la mauvaise conduite, une altérité irréductible, pour reprendre les termes de Bataille, un « insaisissable excès ». La violence de sa manifestation vient alors transgresser les espaces de stabilité en faisant flotter une étrangeté angoissante qui ne peut être traduite par les mots.

Le rire, le cri ou encore la voix, laissent toujours entrevoir, chez les personnages pasoliniens, une vie intérieure incontrôlable. Ces expressions démesurées, ces fous rires, ces cris de fous expriment un profond désir de révolte contre l'ordre biologique des choses, ils revendiquent la possibilité d'une ligne de fuite, de rupture de l'ordre génétique établi, ils permettent d'affirmer physiquement la différence. À ces expressions primordiales, s'ajoutent des manifestations plus tangibles qui illustrent que le corps se découvre le plus souvent comme une impraticable étrangeté. La maladie par exemple, que nous avons évoquée au sujet d'Ettore le protagoniste de *Mamma Roma*, trahit un déterminisme organique indissociable de l'inéluctable, une négativité qui s'inscrit au cœur de l'élan vital, ou encore la folie (surtout mise en scène dans le théâtre de Pasolini) qui se situe à l'entrecroisement entre le corps pathologique (le corps hystérique, schizophrène) et le corps fantasmatique (le corps de rêve, de désir). Presque tous les personnages pasoliniens se situent dans cette sorte d'"entre-deux" : le personnage masculin d'*Orgie* est incapable de faire coïncider son apparence et son intériorité, Rosaura dans *Calderón* reste dans l'indétermination entre le rêve et la réalité, le père de famille dans *Affabulazione* entre son rôle de père et son rôle de fils, l'invité mystérieux dans *Théorème* entre ses qualités féminines et masculines, Pilade, dans la pièce

²⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Turin, Ed. La Différence, Mariogros, 1996, p. 17.

²¹ M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 309.

²² C. Ruby, *Les Archipels de la différence. Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard*, Paris, Ed. du Félin, 1989, pp. 57-98.

homonyme, entre son amour pour le passé et son rêve révolutionnaire. Ces personnages n'échappent jamais à leur double nature, ils restent inclassables, résistants à toute définition. Révoltés, différents, marginaux, désespérés, s'ils sont conduits par des forces insaisissables qui relèvent de l'instinct, de l'inconscient, de l'irrationnel ou encore de la fatalité, mais ils sont par contre toujours éconduits par l'ordre établi.