



HAL
open science

L'art comme extension du domaine de la lutte : l'Arte Povera et Pasolini

Lisa El Ghaoui

► **To cite this version:**

Lisa El Ghaoui. L'art comme extension du domaine de la lutte : l'Arte Povera et Pasolini. Chiara Palermo. Arte povera. Monument, contre-monument, histoire., Mimesis, pp.127-144, 2023, 9788869762246. hal-03176099

HAL Id: hal-03176099

<https://hal.science/hal-03176099>

Submitted on 22 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.

L'art comme extension du domaine de la lutte: l'Arte Povera et Pasolini

Lisa El Ghaoui

► **To cite this version:**

| Lisa El Ghaoui. L'art comme extension du domaine de la lutte: l'Arte Povera et Pasolini. Arte povera. Monument, contre-monument, histoire., Mimesis, A paraître. hal-03176099

HAL Id: hal-03176099

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03176099>

Submitted on 22 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.



L'art comme extension du domaine de la lutte : l'Arte Povera et Pasolini.

L'art peut changer le monde, ou du moins le re-civiliser. Si l'art ne sert à rien, la vie ne sert à rien. La porosité au monde est une nécessité, chacun doit prendre ses responsabilités. Je ne m'engage pas dans la société pour le jeu ; c'est simplement ma racine.¹ M. Pistoletto.

Lorsque l'on cherche à établir des liens entre l'esthétique de Pasolini et l'esthétique de l'Arte Povera (en considérant d'une manière globale ce vaste mouvement², composé, comme on le sait, d'artistes divers et variés), toute une série de résonnances, d'influences, de correspondances se dessinent progressivement, au-delà des divergences et spécificités de chaque artiste. Il est tout d'abord nécessaire de prendre en compte les contingences spatio-temporelles : Pasolini et les représentants de l'Arte Povera (que l'on pourrait aussi nommer sympathisants ou interprètes, étant donné la grande liberté d'expression artistique dont jouit chacun d'eux), vivent et créent dans un même pays, durant une même époque³ marquée par des mutations sociales et anthropologiques profondes, mutations que Pasolini n'a eu de cesse d'analyser et de dénoncer dès le début des années soixante. Le contexte politique et social induit, chez ces artistes, une sorte d'urgence : celle de dire le réel différemment, de façon directe, univoque, sans simulation, avec une force qui se cristallise dans l'utilisation d'un vocabulaire précis : celui de la lutte. Si Pasolini a souvent exprimé son hostilité par rapport aux mouvements d'avant-garde et pris ses distances vis-à-vis de l'Arte Povera, il s'agira ici de dépasser les réserves et critiques émises pour mettre en lumière la fougue créatrice et politique qui traverse la production artistique de cette période.

I. Guerre civile et guérilla.

En 1966, Pasolini titre, avec l'expression « *Guerre civile* », un article de soutien à la lutte des Afro-américains⁴. Il précise, bien sûr, qu'il n'y a pas de guerre civile aux États-Unis lorsqu'il s'y rend et rédige son article, mais il perçoit une effervescence qui pourrait signaler le début de grandes transformations sociales⁵. Il compare la mobilisation de ces jeunes américains, contre le racisme et la guerre du Vietnam, au climat de lutte et d'urgence révolutionnaire présent en Europe dans les années 1944-45. Cette mobilisation est perçue comme une force de résistance pleine d'espoir pouvant inspirer les peuples européens. La résistance y est décrite comme essentiellement pacifique et non-violente⁶, en contradiction, avec le titre que Pasolini

¹ M. Pistoletto, « Le Monde », 25 août 2011, propos recueillis par Emmanuelle Lequeux. Entretien consultable sur le site : www.lemonde.fr, *Michelangelo Pistoletto. Internet est un peu la traduction technique de mes tableaux-miroirs*.

² J'emploie le terme *mouvement* par simplification, puisque l'Arte Povera ne peut se définir comme un véritable mouvement (d'ailleurs les artistes mêmes ont refusé ce terme), mais plutôt comme un groupe d'artistes ayant des attitudes, des démarches artistiques semblables.

³ Pasolini est, en moyenne, de dix ans leur aîné (à part Mario Merz qui est né en 1925, la plupart des artistes liés à l'Arte Povera sont nés dans les années 30-40 (Pistoletto en 1933, Anselmo en 1934, Pascali en 1935, Kounellis et Fabro en 1936, Paolini et Boetti en 1940, Prini en 43, Penone en 1947...)).

⁴ P. P. Pasolini, *Guerra civile*, « Paese sera », 18 novembre 1966, puis dans *Empirismo eretico* (1972) et *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I Meridiani, Mondadori, Milan 1999, pp. 1429-1439, p. 1429.

⁵ Ivi., « je ne veux pas dire qu'il y a, aux États-Unis, une guerre civile, et peut-être rien de semblable ni je veux la prophétisée : cependant, on vit là-bas comme durant la veille de grands événements ». p. 1430.

⁶ Ivi., « Aux États-Unis, même si mon séjour a été bref, j'ai vécu de nombreuses heures dans un climat de clandestinité, de lutte, d'urgence révolutionnaire, d'espoir, qui appartiennent à l'Europe de 1944-45. Ceux qui

donne à son article. Pourquoi choisit-il donc cette formule ? Dans l'expression « guerre civile » il y a, d'une part, une idée d'envergure et de durée : dans une guerre civile, les combats dépassent, de par leur importance et leurs conséquences, la simple révolte ou insurrection, mais, il y a surtout cette notion de division, de séparation à l'intérieur d'une même communauté. Des personnes habituées à vivre ensemble se déchirent et prennent les armes (ou les rares moyens qu'ils ont à disposition) pour un changement radical de politique. C'est l'identité même d'un peuple qui est remise en question, un peuple qui ne se reconnaît plus dans les figures incarnant le pouvoir, mais aussi entre pairs. Ce sentiment de non-appartenance à une réalité devenue méconnaissable est central dans les œuvres de Pasolini, notamment à partir du recueil *Poesia in forma di rosa* (1962) où il identifie l'embourgeoisement de la société italienne, ainsi que l'absence de solidarité et de fraternité, comme les causes principales du non-engagement. Il se décrit, dans ce recueil, dans sa solitude la plus extrême : « Et moi, fœtus adulte, plus moderne / que tous les modernes, je rôde / en quête de frères qui ne sont plus »⁷. Les corps des jeunes italiens, que Pasolini observe et met en scène, semblent avoir absorbé une forme de mollesse et d'apathie indice de renonciation. La description de Pietro dans *Théorème* (1968), est révélatrice à ce sujet : « un garçon falot, avec un petit front blême, un regard déjà tout chargé d'hypocrisie et de lâcheté, et des boucles encore un peu rebelles, mais déjà bien disciplinées par son avenir de bourgeois destiné à ne pas lutter »⁸.

Si l'essentiel de l'article de Pasolini est clairement axé sur l'analyse politique et idéologique des mouvements sociaux américains par opposition à l'absence d'engagement révolutionnaire européen (« en Europe tout est fini, aux États-Unis, on a l'impression que tout est sur le point de commencer »⁹), sa conclusion ne laisse aucun doute sur le rôle joué par les intellectuels et les artistes dans une société italienne irrémédiablement dominée par l'idéologie bourgeoise¹⁰. Une série de questions sans réponse clôturent son texte comme un cri sans appel : « Qui, en Italie, en Europe, écrit en étant mu par une si grande force de contestation désespérée ? Qui ressent cette nécessité de s'opposer comme une nécessité originelle, en la croyant nouvelle dans l'histoire, absolument significative, à la fois empli de mort et de futur ? »¹¹.

Aucun éloge de la lutte armée donc, mais une tentative de faire revivre un élan contestataire à la fois optimiste et désespéré, fatalement et nécessairement antithétique (comme c'est souvent le cas dans les textes pasolinien), chez ceux qui ont, entre leurs mains, une arme très puissante : celle de l'écriture. L'allusion au désespoir, présente dans l'expression « contestation désespérée », convoque le lot de morts et d'échecs que comporte toute contestation. Tension tragique à la fois merveilleuse et naïve, vierge d'enseignements historiques car à chaque fois recommencée, la résistance semble, dans l'esthétique pasolinienne, toujours contenir en elle sa part de capitulation. Le désespoir n'est cependant pas une contre-valeur mais l'autre face, ou la matrice même, de l'espoir qu'il alimente sournoisement. Pour Pasolini, en effet, une action

n'ont jamais vu de manifestation pacifique et non violente à New York, manquent d'une grande expérience humaine, comparable seulement, je le répète, aux grands jours d'espoir des années 40 ». p. 1430. (Nous avons traduit de l'italien et nous ferons de même pour tous les textes en langue italienne cités).

⁷ P. P. Pasolini, *Poesie mondane, dans Poesia in forma di rosa, Tutte le poesie*, I meridiani, Mondadori, Milan, 1999, p. 1099.

⁸ P. P. Pasolini, *Teorema* (1968), traduction de J. Guidi, *Théorème*, Paris, Gallimard, 1978, p. 12.

⁹ P. P. Pasolini, *Guerra civile, art. cit.*, p. 1430.

¹⁰ Ivi., « dans une société irrachetable, irrémédiablement bourgeoise sans traditions révolutionnaires pas même libérales, le monde de la culture – dans lequel je vis de par ma vocation littéraire, qui se révèle chaque jour plus étrangère à une telle société et à un tel monde – est le lieu désigné de la stupidité, de lâcheté et de la mesquinerie », p. 1438.

¹¹ Ivi., p. 1439.

désespérée n'est pas une action sans espoir (comme l'illustre la célèbre formule antinomique qu'il choisit pour une section du recueil *Poesia in forma di rosa* : « une vitalité désespérée »¹²). Au contraire, il s'agit d'une action qui se fait « désespérément », c'est-à-dire avec la plus grande fougue et le plus grand engagement, pour reprendre une expression italienne : *alla disperata*¹³ : « [...] quand/ j'écris de la poésie c'est pour me défendre et lutter, /en me compromettant, en renonçant/ à toute forme d'ancienne dignité »¹⁴. La quête de cet élan vital qu'il ne retrouve plus chez ses pairs, est, chez Pasolini, une véritable obsession qui justifiera, en partie, ses nombreux voyages. Partout, il cherche à déceler cette forme d'espoir innocent ayant disparu en Italie, à l'exception de certaines couches du prolétariat, avant l'homologation culturelle dévastatrice. Il reconnaît cet espoir dans la culture africaine, notamment dans un recueil de poésies, dont il signe, en 1961, la préface, en établissant, encore une fois, une comparaison avec la situation culturelle italienne :

Si pour nous Résistance équivaut, encore, à espoir, la résistance historique, celle qui s'est conclue, culturellement, il y a une dizaine d'années, est désormais sans espoir. En Afrique, il est clair que la scission entre résistance et Résistance n'est pas advenue. On lutte partout [...]. "Ce regard vers le futur", qui était typique en nous durant ces fameuses années Quarante, on le retrouve ici, avec la même fraîcheur presque impudique, avec la même fougue imprécise mais émouvante, avec la même merveilleuse conviction de l'autosuffisance de l'espoir¹⁵.

Cette « fougue imprécise mais émouvante », cet élan irrationnel, font écho au slogan issu d'un chant de la Résistance des afro-américains que Pasolini cite dans les dernières lignes de *Guerre civile* : « il faut jeter son propre corps dans la lutte »¹⁶ (slogan qui, par la suite, sera définitivement associé à la pensée de Pasolini ainsi qu'à son destin tragique).

Cet engagement *par le corps*, Pasolini le qualifie de « réel » par opposition à toute forme de vision moralisante de la lutte (« un engagement réel, et pas ennuyement moraliste »¹⁷), prenant ainsi ses distances par rapport à une vision idéologique de la résistance. L'adjectif « réel » prend ici toute sa valeur philosophique en désignant ce qui existe « de manière autonome, qui n'est pas un produit de la pensée »¹⁸. La présence du corps, en tant que force brute, originelle, authentique, viendrait ainsi incarner ce que Pasolini entend par engagement réel, vital et désespéré. Sur ce point, l'esthétique de Pasolini se relie intimement à la démarche artistique de Grotowski et à son « théâtre pauvre » (c'est d'ailleurs à Grotowski que Celant emprunte l'adjectif « pauvre » pour donner un nom à l'Arte Povera).

¹² À l'intérieur de la section « Une vitalité désespérée » [Una disperata vitalità] on trouve le célèbre texte homonyme de 1960, où Pasolini se décrit comme un chat massacré sur la route symbolique du progrès, mais "muni" encore de six ou sept vies : « Je suis comme un chat brûlé vif / Écrasé par le pneu d'un camion / Pendu par des gamins à un figuier / Mais avec encore au moins six / De ses sept vies... » [sono come un gatto bruciato vivo / pestato dal copertone di un autotreno / impiccato da ragazzi a un fico / ma ancora almeno con sei / delle sue sette vite], *Tutte le poesie*, I Meridiani, Mondadori, Milan 1999, p. 1182.

¹³ Cette expression italienne « *alla disperata* » signifie en effet « avec fougue », avec la « force du désespoir » : (« *disperatamente* » : *con disperazione, con la forza della disperazione (...)* ; *per estens., furiosamente, o con grande impegno* »), www.treccani.it.

¹⁴ P. P. Pasolini, *La realtà, Poesia in forma di rosa* (1962), *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 1109.

¹⁵ P. P. Pasolini, *La Resistenza negra, Saggi sulla letteratura e sull'arte, op. cit.*, p. 2344.

¹⁶ P. P. Pasolini, *Guerra civile, art. cit.*, « Les intellectuels américains de la nouvelle gauche (parce que là où l'on lutte il y a toujours une guitare et un homme qui chante), semblent faire ce qu'exprime le vers d'un chant innocent de la résistance noire "il faut jeter son propre corps dans la lutte". Voilà le nouveau slogan de l'engagement, réel, et pas ennuyement moraliste : jeter son propre corps dans la lutte », p. 1439.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ www.cnrtl.fr

Dans son « Théâtre des sources »¹⁹, Grotowski procède à un inventaire des pratiques “sauvages”, c’est-à-dire des pratiques ancestrales et mystiques présentes un peu partout dans le monde, afin de réinjecter dans l’acteur issu de la société moderne, une nouvelle perception et utilisation de l’organique (à travers les chants, danses, rites, transe...) et par là-même, de sauvegarder un patrimoine ethnologique mondial fortement menacé par le progrès et l’homologation culturelle. Grotowski érige la pauvreté en idéal : en privant les acteurs de tout (textes, costumes, décors, lumières...), en reconnectant leur jeu à leur corps et à leur être à travers d’anciennes pratiques rituelles, indiquant ainsi que l’essence même du théâtre se trouve dans l’organique. Le spectacle devient un acte de sacrifice et le corps, mis à nu, est jeté dans la lutte.

Quelques mois plus tard après la publication de l’article de Pasolini, *Guerre civile*, Germano Celant utilisera un terme étymologiquement très proche : le terme « guérilla », dans le titre de son célèbre article-manifeste posant les bases de l’Arte Povera : *Arte Povera, notes pour une guérilla*²⁰. Ce terme évoque l’insurrection, la lutte du peuple pour renverser l’autorité. Le plus souvent, compte tenu de l’absence de moyens militaires, cette guerre asymétrique, des faibles contre les plus forts, se fait par des effets de surprise, des embuscades. Le suffixe diminutif espagnol *-illa* indique qu’il s’agit d’une petite guerre, mais *petite* de par ses faibles moyens non pas, comme l’enseigne l’Histoire, de par son ampleur et ses conséquences. La pauvreté des moyens, les effets de surprise nous ramènent directement aux enjeux de l’Arte Povera. Comme l’explique Celant : « après avoir été exploité, l’artiste devient un guérillero : il veut choisir le lieu du combat et pouvoir se déplacer pour surprendre et frapper et non l’inverse »²¹. Il s’agit de défier l’industrie culturelle et plus largement la société de consommation, selon une stratégie pensée sur le modèle de la guérilla.

Les termes choisis par nos artistes placent donc l’engagement au cœur de la création artistique. La « guerre civile » et la « guérilla » deviennent ainsi les métaphores (ou ambitions secrètes) des nouvelles stratégies artistiques devenues nécessaires dans un contexte de mutations anthropologiques inquiétantes et profondes. Subvertir l’art, sans une visée idéologique *explicite*²² (du moins en ce qui concerne les artistes liés à l’Arte Povera), tout en subvertissant la société.

II. De l’immensité du minimum et à la minimalité de l’immense.²³

Une œuvre de Michelangelo Pistoletto, *Vietnam*, de 1965 (fig. 1) appartenant à la série des « Tableaux miroirs » [Quadri specchianti], semble faire écho au texte de Pasolini que nous

¹⁹ Projet qu’il mènera de 1969 à 1982.

²⁰ G. Celant, *Arte Povera, appunti per una guerriglia*, « Flash Art » n°5, 23 novembre 1967. Il ne s’agit pas d’un manifeste à proprement parler, puisque rédigé par un critique d’art et non par un ou plusieurs artistes représentants directs du mouvement. Comme l’explique d’ailleurs G. Penone dans une interview accordée au journal « Libération » le 29 Août 1996 : « L’Arte Povera n’a jamais été l’affaire des artistes mais celle de la critique, qui a ainsi regroupé, défini et désigné des gens qui travaillaient dans des directions proches mais qui, surtout au début, n’avaient que peu de rapports entre eux et, pour la plupart, ne se connaissaient même pas. C’est ainsi que le mouvement est né et c’est la raison pour laquelle il est si varié ».

²¹ G. Celant, *Arte Povera, appunti per una guerriglia, art. cit.*, p. 2.

²² J’insiste sur le terme *explicite*, car, dans un entretien publié sur le site www.stilearte.it, *Capire il sogno dell’Arte Povera. Kounellis racconta il suo percorso*, le 14 février 2018, à la question de savoir s’il se considère comme un artiste idéologique, Kounellis répond : « parce qu’il existe peut-être un artiste qui ne soit pas idéologique ? Ils le sont tous. Même ceux qui se proclament anti-idéologiques ».

²³ J’emprunte cette expression à M. Pistoletto, qu’il utilise dans l’entretien publié dans « Le Monde » *Michelangelo Pistoletto. Internet est un peu la traduction technique de mes tableaux-miroirs, art. cit.* : « Je veux être confronté à l’immensité du minimum et à la minimalité de l’immense ».

venons d'analyser. La notion de participation à la lutte y est traitée de manière immersive, involontaire, non raisonnée. Grâce à l'effet de miroir produit par le support en acier sur lequel est imprimée, par sérigraphie, une photographie représentant deux militants tenant une pancarte dont nous ne pouvons lire qu'une partie du texte : « -tnam », le spectateur se retrouve inclus dans une manifestation, par sa pure présence physique (et non idéologique). Dans la reproduction de l'œuvre choisie ci-dessous (fig. 2) on peut voir, en arrière-plan, deux spectateurs, qui se trouvent, presque malgré eux, à être les sujets éphémères de l'œuvre (même si, par l'intermédiaire de la photographie, ils ne sont plus éphémères mais partie intégrante de l'œuvre).



(fig. 1)



(fig. 2)

Pistoletto s'est servi, pour réaliser cette œuvre, d'une photographie qui, en réalité, n'a pas été prise durant une manifestation contre la guerre du Vietnam. En effet, dans la photographie originale²⁴ (prise par son ami photographe Renato Rinaldi), on peut lire, sur la pancarte : « Giovanni » (le nom d'un candidat politique de l'époque) et non pas « Vietnam ». L'aspect physique des deux personnages ne correspond d'ailleurs pas véritablement à l'idée que l'on se fait des militants des années 60 : des mocassins vernis et un *trench* rose pour la femme, un élégant costume-cravate pour l'homme. Pistoletto, en modifiant le slogan transforme, ainsi, un *meeting* lié à une campagne politique italienne, en un sujet d'actualité beaucoup plus vaste. La portée politique de l'œuvre se trouve ainsi décuplée mais surtout sa portée atemporelle et universelle puisque tout spectateur, de toute époque et origine, peut se retrouver physiquement, dans cette œuvre, aux côtés des manifestants, qui ont été eux-mêmes décontextualisés et modifiés par le processus de coloration (le rose venant ici apporter une touche de délicatesse et féminité en contraste avec la violence de la guerre, mettant aussi l'accent sur le rôle des femmes dans la lutte).

En faisant du spectateur un sujet mobile de l'œuvre, Pistoletto, sonde l'espace, la temporalité, le visible et l'invisible en établissant une nouvelle connexion entre l'art et la réalité. Le spectateur remplit par son corps l'espace vide du support artistique, comme si l'œuvre ne devenait véritablement complète que lorsque le spectateur y "séjournait". L'objet d'art, en accueillant l'action, la contingence, s'ouvre, de la sorte, à la vie. De ce fait, la vie, qui s'exprime dans la simple apparition d'un corps, devient, par sa pure manifestation, artistique.

²⁴ On peut trouver la photographie originale dans le catalogue de l'exposition *Michelangelo Pistoletto, da uno a molti 1956-1974*, Electa, Mondadori, Milan 2011, p. 177.

Pistoletto établit, de la sorte, comme de nombreux artistes liés à l'Arte Povera, une nouvelle connexion anti-idéologique entre l'individu et le monde, il invite à voir au-delà de ce qui est donné à voir, à travers une problématisation de l'espace de vision et de représentation :

Ainsi sont nés en 1962 mes tableaux-miroirs : et le monde entier est entré dans mon œuvre. Ces œuvres lui permettent de se représenter partout, de se réfléchir et réfléchir par la même occasion ; elles invitent à penser sur ce qu'on voit et non seulement à regarder. C'est à partir du moment où je me suis retrouvé avec les autres dans le miroir que j'ai trouvé ma vraie identité : non plus solitaire, mais collective, compréhensive des rapports humains.²⁵

La surface de l'œuvre devient, par conséquent, le lieu où tout type d'image, de présence est susceptible d'intervenir. De la même manière, Giulio Paolini explique au sujet de son travail :

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de donner à l'image une destination exclusive, mais de donner au tableau la structure d'un possible. [...] Pour moi, un tableau, c'est toujours quelque chose qui, en soi, n'est pas là. Un tableau doit donner la vérité de ce qu'il pourrait être au-delà de lui-même. Sans que cela ait un rapport quelconque avec les théories de l'abstraction. Ce qui constitue le tableau n'est pas sa matérialité, mais la perspective qui suggère, ce qui sera, au-delà de ce qui est donné à voir.²⁶

Il est question, pour ces artistes, à travers une nouvelle conception de l'objet artistique, de plus en plus dépourvu de qualités esthétiques, d'établir des rapports dialectiques avec l'espace et la matière, l'art et le quotidien, la vie et l'inerte, le visible et l'invisible et de rejeter, de la sorte, les modèles liés à la société de consommation, ses codes et son langage. Comme dans une guérilla, il s'agit d'obtenir le maximum d'effet avec le minimum de matériel.

L'Arte Povera fait alors la part belle à la primordialité, c'est-à-dire à tout ce qui se trouve à l'origine du processus de création, dans une valorisation constante de la matière par rapport à l'objet fini. En choisissant d'exposer tout ce qui est à la fois brut et essentiel, l'origine devient de première importance, indispensable. Si l'art se fait pauvre, c'est aussi pour mettre en évidence, ce que nous pourrions nommer "la brutalité de l'essentiel". L'adjectif *brut* nous semble important car, dans l'Arte Povera, il est décliné sous ses différentes acceptions. On pense d'abord au sens de *non poli, non transformé* : par exemple, les morceaux de charbon et les pierres de Kounellis²⁷ ; de *rudimentaire* : outils, aliments, laine, coton, chiffons, habits de travail... comme dans les œuvres de Pistoletto²⁸ ; de *naturel* : les cactus de Kounellis, les troncs d'arbres ou les tas de pommes de terre de Penone²⁹, la salade dévorée par le bloc de granit d'Anselmo³⁰ ; de *sauvage* : les perroquets ou les chevaux exposés par Kounellis³¹, mais aussi de *pénible* : les traces de peinture sur le bleu de travail de l'ouvrier ou des sacs de charbon qui indiquent explicitement la dureté du travail, et enfin, de *brutal* : à la fois dans l'évocation de la mort (les quarts de bœufs ensanglantés, les animaux empaillés et transpercés de Kounellis³²,

²⁵ M. Pistoletto, « Le Monde », 25 août 2011, *art. cit.*

²⁶ Brigitte Paulino-Neto, Giulio Paolini, « Beaux-Arts Magazine », n. 25, Paris, juin 1985, pp. 36-41. Entretien consultable en ligne sur le site de la fondation Paolini : www.fondazionepaolini.it.

²⁷ J. Kounellis, *Senza titolo*, 1968, *12 sacchi di iuta con carbone*, courtesy Giacomo Guidi, Rome, *Senza titolo*, 1969, *porta murata con pietre*, Palazzo Fortuni, Venise.

²⁸ M. Pistoletto, *Vetrina*, 1965-66, *legno ferro tuta da lavoro, stivali*, Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella ; *Orchestra di stracci – quartetto*, 1968, Museo per l'Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

²⁹ G. Penone, *Patate*, 1977.

³⁰ G. Anselmo, *Senza titolo (struttura che mangia)*, 1968.

³¹ Il installe 12 chevaux dans la galerie romaine de Fabio Sargentini, dans une exposition-performance de 1969.

³² J. Kounellis, (fig. 6) *untitled*, 1979, Tate Modern, Londres.

mais aussi de la technologie ou du progrès : les fils électriques de Pistoletto³³, les néons ou les igloos métalliques de Mario Merz³⁴.

L'une des principales nouveautés apportées par l'Arte Povera consiste donc à déplacer l'attention du spectateur sur la matière brute, « BRUT(e) » sera, d'ailleurs, et bien plus tard, le titre d'une exposition de Kounellis à la Monnaie de Paris (2016). L'évocation de la multiplicité des significations qui connotent « la brutalité » de la matière nous semble importante pour comprendre le sens de l'adjectif *pauvre*.

Bien souvent, ce qui est essentiel est aussi *pauvre*, n'a pas de valeur, n'a pas de prix, offre peu de possibilités de développement, est peu fertile. Les œuvres citées renvoient, dans la plupart des cas, à quelque chose de figé (la pierre, le fer, l'acier) ou pouvant dépérir et se consumer (aliments, chiffons, charbon), échappant, en ce sens, à la logique du marché de l'art et à la consommation. Paradoxalement, toutes ces choses dérisoires, insignifiantes, sont investies, par leur pure présence sur la scène artistique, d'une haute valeur symbolique. Si la froide immobilité d'un bloc de granit peut nous renvoyer à notre fragile finitude, des éléments comme la farine, le métal, le charbon ou le feu peuvent être « chargés d'un poids moral considérable par leur rôle présent ou passé dans l'histoire des hommes »³⁵. L'histoire de l'homme y serait donc racontée en faisant abstraction de sa présence (car rares sont les œuvres où il est représenté), mais par le biais d'éléments qui appartiennent à son quotidien (outils, objets, aliments), ou qui étaient là avant que lui ne soit (pierres, arbres, statues anciennes). Le recours au passé, (passé historique ou artistique, comme dans le cas de nombreuses œuvres de Paolini) semble nécessaire pour envisager le présent notamment par rapport au problème central de la survie de l'art, du théâtre, de la poésie face au développement de la société de consommation.

Une œuvre de Luciano Fabro, *Piede* [pied] représentant une sorte de patte géante semblable à celle d'un dinosaure, mais transparente, (en verre de Murano, couverte, à partir de la cheville d'un long tissu de soie atteignant le plafond³⁶), convoque un passé à la fois préhistorique et métahistorique. Fragile de par sa matière, immense de par sa taille, ce *Piede* questionne, de par son inquiétante étrangeté, à la fois le passé et le devenir. Cette œuvre appartient à une série de *Piedi* qui varient en fonction de leur base : matières et formes différentes, ressemblant tantôt à des blocs bruts, tantôt à des pattes d'animaux, et du tube en tissu qui les surplombe. Alignés tous ensemble, selon le lieu d'exposition, ils produisent l'effet d'une marche mutante vers on ne sait où, tout en se référant de manière très allusive, en fonction des tissus, formes et matières utilisées, à différentes périodes artistiques (Antiquité, Renaissance, Baroque...). Le pied, symbole de l'action organique, du mouvement, n'a, ici, plus rien d'organique : tantôt bloc de pierre, tantôt magma de matière, il semble nier toute forme de référence à l'être humain. Le terme « pied » doit alors être compris au sens technique : partie d'une chose qui touche le sol, assise, base, mais qui, dans ce cas précis, est adouci d'un tissu élégant qui l'élève jusqu'au plafond. Il en résulte une double tension, ascendante et descendante, assez significative et emblématique de l'esthétique de l'Arte Povera, qui ancre l'objet dans le sol (de par le poids physique et symbolique de la matière brute), et l'élève en même temps vers le ciel, vers une dimension transcendantale. La matière semble sortir du tube de tissu, comme évacuée telle une

³³ M. Pistoletto, *Quadro di fili elettrici - Tenda di lampadine*, 1967, œuvre réalisée à la Galerie Sperone de Turin.

³⁴ M. Merz, *Igloo with tree*, 1969, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Turin.

³⁵ D. Semin, *Arte Povera*, Centre Pompidou, Paris, 2016, p. 31.

³⁶ L. Fabro, *Vetro di Murano, seta naturale (Piede)*, 1968-72, Centre Pompidou, Musée d'art moderne (achat 1989).

coulée de ciment dans un chantier, tout en restant connectée à lui et donc maintenue dans une sorte d'ascension.

Cet exemple, illustre que l'une des caractéristiques essentielles des œuvres appartenant à l'Arte Povera réside dans la capacité à suggérer, à partir de la pure présence physique d'un objet, quelque chose d'énigmatique, de prodigieux, parfois de *sacré*. À ce sujet, Kounellis explique avoir vu le sacré dans les objets d'usage quotidien, comme un morceau de savon ou une canette de bière :

Je voudrais insister sur la valeur absolue mais laïque d'un bout de savon ; cela signifie situer le sacré non pas dans une transcendance métaphysique au-delà du monde, dans un monde derrière le monde, comme dirait Nietzsche, mais l'immerger horizontalement dans les choses les plus communes [...]. La transcendance est un aspect de l'immanence, non pas son antithèse ; cela signifie soustraire tous les objets ordinaires à la répétition anonyme dans laquelle les inscrit la machine capitaliste de la production, pour les rendre uniques et irremplaçables [...]. Le sacré est une figure du réel : ce n'est pas ce qui donne une signification au monde, mais c'est le secret – impossible à définir – de la signification du monde. Un secret qui ne peut être, comme l'explique Derrida, qu'absolu, *absolutum*, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire ce qui est arraché du lien, détaché, qui ne peut être lié : s'il y a de l'absolu, il réside dans le secret.³⁷

Ces propos de Kounellis nous ramènent à l'intention de Pistoletto que nous avons citée précédemment : représenter « l'immensité du minimum et la minimalité de l'immense », et nous permettent aussi de tisser des liens intimes entre l'esthétique de l'Arte Povera et les choix artistiques de Pasolini, à une différence près : ce ne sont pas les objets du quotidien qui mobilisent son attention, mais le corps. En effet, dans toutes ses œuvres, c'est le corps qu'il cherche à soustraire « à la répétition anonyme dans laquelle les inscrit la machine capitaliste de la production », qu'il tente de « rendre unique et irremplaçable » dans une société qui tend à l'uniformiser et le contrôler ; et c'est enfin la force brute, le mystère et le sacré qu'il a en lui qui en font son *objet* de prédilection et le référent absolu de tout discours politique et artistique, notamment dans ses œuvres cinématographiques.

III. Remettre l'homme au centre de toute perspective.

Si dans l'Arte Povera, l'homme semble plutôt être présent par son absence ou par les objets de son quotidien qui évoquent son action, son passage éphémère, et suggèrent, peut-être, sa progressive disparition, Pasolini, au contraire, replace l'homme au centre de toute son œuvre, avec une douce mélancolie et un profond sentiment de perte. Il le positionne au cœur de sa « guerre civile » dans toute sa fragilité et vulnérabilité, en exhibant ce qu'il a de plus précieux, sauvage, pauvre et sacré : son corps. C'est notamment dans ses œuvres cinématographiques qu'il va lui accorder une place de premier ordre.

Grâce au cinéma, Pasolini découvre un nouveau langage permettant d'établir un nouveau rapport à la réalité. Immersif, total, contemplatif, différent de l'écriture – qui procède par évocations et abstractions et tend à maintenir l'écrivain dans un rapport de scission et de discontinuité avec la réalité – le langage cinématographique lui offre la possibilité de rester plongé dans la réalité reproduite avant même d'être représentée. Car le cinéma ne véhicule aucune idée de la réalité et des choses, mais il les re-propose de façon « iconographique ». En somme, il dit la réalité avec la réalité. Selon Pasolini, les choses sont de véritables paroles qui s'auto-révèlent en tant que signes d'elles-mêmes, en tant qu'unités minimales de cette langue

³⁷ J. Kounellis, *Capire il sogno dell'Arte Povera*. Kounellis racconta il suo percorso, www.stilearte.it, art. cit.

qu'est la réalité ; elles témoignent, par leur simple présence, de la matière qui les fait exister. Cette théorie, qui est exposée dans l'essai *La langue écrite de la réalité*³⁸, repose essentiellement sur la certitude que le cinéma est un plan-séquence continu et infini, la langue cinématographique étant, pour Pasolini, la langue de l'action. Cette théorie fait véritablement écho à l'esthétique de l'Arte Povera, où les œuvres des artistes que nous avons cités peuvent être envisagées comme des unités minimales qui s'auto-révèlent et parlent en se montrant, simplement.

En ce qui concerne la technique utilisée par Pasolini dans ses premières productions cinématographiques, elle est indéniablement *pauvre*, axée essentiellement autour de quelques procédés stylistiques récurrents : les gros plans (pauses contemplatives et frontales sur le visage des acteurs) et les panoramiques (mouvements lents de caméra qui *révèlent* et explorent les lieux de l'action). Sergio Citti, avec qui il a longtemps collaboré, explique à ce sujet :

Pier Paolo a tourné la première scène de son premier film sans savoir qu'il existait plusieurs objectifs. D'une certaine façon, il refusait la technique. Je me souviendrai toujours de la phrase : "Et maintenant, quel objectif mettons-nous ?". Il haïssait le "moyen", même la pellicule le gênait. Un jour avec la caméra à l'épaule, il est parti comme une flèche, tout seul, et il s'est mis à grimper sur une colline. Quelqu'un a crié qu'il n'y avait plus de pellicule dans la caméra : il n'arrivait pas à réaliser le sens de la phrase et, tout emporté par l'idée qu'il avait dans la tête, il a répondu sans réfléchir : "N'importe, n'importe !" ³⁹.

Parce qu'il ignore les différents objectifs, effets et cadrages, Pasolini est obligé d'inventer une technique simple et élémentaire, un cinéma *pauvre* en quelque sorte. C'est alors sa passion pour la peinture qui va se substituer à sa méconnaissance de la technique et rendre ses œuvres particulièrement originales. Tous ses cadrages ont une origine figurative plutôt que cinématographique. Par exemple, son premier film, *Accattone* (1961), est construit comme une suite de tableaux où les figures en premier plan se détachent sur un même paysage terne et uniforme, celui des banlieues romaines. Pour appréhender sa matière de manière directe et frontale, Pasolini explique qu'il s'inspire de la grande tradition des peintres italiens des XIV^e et XV^e siècles, de Giotto à Masaccio :

Ce que j'ai en tête comme vision, comme champ visuel, ce sont les fresques de Masaccio, de Giotto, qui sont les peintres que je préfère avec certains maniéristes comme Pontormo. Je n'arrive pas à concevoir des images, des paysages, des compositions de figures en dehors de cette passion picturale initiale, du quatorzième siècle, qui a l'homme au centre de toute perspective. Ainsi, quand mes images sont en mouvement, elles bougent un peu comme si l'objectif se déplaçait au-dessus d'un tableau ; je conçois toujours le fond comme le fond d'un tableau, comme un décor, et c'est pour cette raison que je l'agresse toujours frontalement⁴⁰.

Cette agression frontale de la réalité (expression qui se réfère, encore une fois, au champ lexical de la lutte), se traduit formellement par une utilisation massive des gros plans et du clair-obscur. Pasolini plante sa caméra sur les visages et les corps des pauvres habitants des banlieues, pour dénoncer, bien sûr, que la société les a oubliés (le cinéma aussi, étant donné que le néoréalisme est passé de mode), mais aussi pour indiquer « la présence de sociétés primitives et de "pensée sauvage" au cœur de l'industrialisation irréversible »⁴¹. Il cherche, dans les banlieues romaines, cette forme de vitalité désespérée qui pourrait nourrir un nouvel élan révolutionnaire. Il la trouve en effet mais, elle n'est ni consciente ni formulée : elle est

³⁸ P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà, Empirismo eretico, Saggi sulla letteratura e sull'arte, op. cit.*, pp. 1503-1540.

³⁹ S. Citti, *Entretien avec Pasolini, Pasolini cinéaste*, « Les Cahiers du Cinéma », Éd. de l'Etoile, Paris 1981, p. 66.

⁴⁰ P. P. Pasolini, *Le pause di Mamma Roma*, in *Mamma Roma*, Rizzoli, Milan 1962, p. 143.

⁴¹ *Ibid.*, p. 185.

intrinsèque à la nature même des personnes qu'il rencontre sur le tournage. Les habitants des banlieues, s'opposent donc, par leur langage verbal (le dialecte, l'oralité) et non-verbal (l'expressivité originelle de leur corps, à la fois tragique et joyeuse, leurs gestes, attitudes et postures), d'une manière tout à fait naturelle et inconsciente, à l'homologation culturelle et à la société de consommation. Ils s'y opposent aussi en étant en contact avec tout ce que la société n'accepte pas ou essaye de cacher, tout ce qui sort de la norme : misère, maladie, folie, prostitution. Si nous prenons l'exemple de *Mamma Roma* (1962), face au modèle petit-bourgeois de bonne santé et de réussite économique rêvé par le personnage central qui donne son nom au film, c'est à chaque fois l'étrangeté du corps qui refait brutalement surface. Le contre-modèle pathologique du corps malade, meurtri, incontrôlable ou torturé par la faim qui vient ruiner les intentions conscientes, les choix de vie, la possibilité d'une adéquation aux normes sociales. La maladie de Ettore (le fils de Mamma Roma), représente cette négativité, ce terrible désespoir, qui s'inscrit au cœur même de l'élan vital : la manifestation d'un déterminisme organique inéluctable. La maladie peut être ainsi lue, comme c'était déjà le cas chez les écrivains naturalistes, comme l'héritage infernal d'une faute mythique. Le corps des habitants des banlieues devient alors le lieu du *fatum*, qui par sa nature même ne peut jamais être maîtrisé.

Tous les personnages mis en scène par Pasolini, sont, de ce fait, unis par une fêlure silencieuse et indicible qui se cache sous la rumeur des autres instincts : l'instinct de mort, qui vient anéantir tout désir d'ascension sociale, tout type d'action productive, efficace. Si, d'une part, les nombreux gros plans semblent enfermer les personnages dans ce sentiment d'impuissance et de fatalité, ils agissent aussi comme de véritables pauses contemplatives. Ces plans figent, en quelque sorte, la précarité de ces visages "sauvages", innocents, à la fois préhistoriques et en voie de disparition, comme si Pasolini voulait retenir le fugitif pour tenter de le sauver. Ces nombreuses pauses contemplatives, semblent aussi vouloir rendre visible ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire ce qui se cache derrière un visage, le mystère même de l'existence et sa valeur sacrée. Il explique à ce sujet : « Lorsque je tourne un film, je me plonge dans un état de fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage comme s'il s'agissait d'un dispositif où le sacré serait sur le point d'exploser »⁴². De la même manière, les panoramiques qui, contrairement aux gros plans sont, par leur nature même, mouvement, tendent eux aussi à poser un regard *révélateur de sacralité* sur le monde. L'analyse de Bertini nous semble tout à fait pertinente à ce sujet :

Le panoramique a un effet de sacralité grâce à son mouvement lent et progressif de "révélation". [...]. Le panoramique sauve le personnage en l'enlevant de son isolement et en lui offrant une *communion* avec le monde ; et en faisant cela, il accomplit une *révélation* (la réalité qui se déploie face à l'objectif), et en se révélant, il maintient son propre *mystère* (pour chaque fraction de réalité révélée correspond une autre fraction de réalité *exclue* de la vision et donc de la compréhension)⁴³.

Les panoramiques caressent silencieusement une réalité immobile, ils n'indiquent aucune évolution ou action, ils servent plutôt à réunir le destin des différents personnages dans un espace commun, l'espace désolé des quartiers périphériques, véritables points de jonction entre la campagne et la ville qui se développe de plus en plus rapidement et menace progressivement de les engloutir.

⁴² P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Dufлот, Editori Riuniti, Rome 1982, p. 95.

⁴³ A. Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni, Rome 1979, pp. 19-20.

Ainsi, les techniques cinématographiques utilisées par Pasolini, qui tendent essentiellement, vers l'abstraction, la simplicité et l'épure, invitent à la contemplation, à établir une relation sensible, poétique voire religieuse au monde. Contempler, c'est comme l'écrit Bergson dans le dernier chapitre du *Rire*, « revenir à un regard innocent sur la nature, c'est pouvoir se détacher de l'action et ne pas aller au-delà de l'affection sensible, c'est s'immerger dans une manière virginale en quelque sorte de voir, d'entendre et de penser »⁴⁴. Le thème de la contemplation, nous ramène ainsi à l'aspect onirique et poétique du langage cinématographique, et la révélation, en tant que conséquence ou finalité de la contemplation, à sa dimension irrationnelle ; la révélation étant ce phénomène « par lequel des vérités cachées sont révélées aux hommes d'une manière surnaturelle »⁴⁵. Comme l'explique Pasolini :

l'instrument linguistique sur lequel se base le cinéma est de type irrationnel [...] Parce qu'il a la caractéristique du rêve, parce qu'il est proche des rêves, parce qu'une séquence cinématographique est la séquence cinématographique d'un souvenir ou d'un rêve - et pas seulement, mais les choses en lui sont profondément poétiques [...] parce que la physicité est poétique, parce que c'est une apparition pleine de mystère, pleine d'ambiguïté, pleine de significations polyvalentes, parce que même un arbre est un signe qui appartient à un système linguistique. Mais qui parle à travers l'arbre ? Dieu, ou la réalité même. Donc un arbre, en tant que signe, nous met en relation avec un interlocuteur mystérieux.⁴⁶

Ici, Pasolini semble nous offrir, sans le savoir, une clé de lecture de certaines productions artistiques liées à l'Arte Povera. On pense notamment, à travers l'évocation de l'arbre, aux œuvres de Penone où il est le protagoniste absolu. L'arbre permet à l'artiste d'interroger les liens entre l'homme et la nature mais aussi de remonter dans le temps. En effet, grâce à son travail sur les cernes de croissance, Penone parvient, en creusant ses arbres, à exhumer le souvenir d'arbres encore vivants au creux d'arbres morts (comme dans son œuvre plus récente *Le cèdre de Versailles* de 2003-2004). Ses sculptures dévoilent, mettent à nu, creusent la matière et semblent effectivement nous mettre en relation avec cet « interlocuteur mystérieux » dont parle Pasolini.

Il y a, pour conclure, une dimension profondément éthique dans les œuvres de Pasolini. Elle se lit tout d'abord dans la place qu'il accorde à la réalité de la présence physique de l'être humain. En effet, ce qui apparaît clairement dans son cinéma, et que Grotowski avait aussi théorisé, c'est que l'acteur semble beaucoup plus important que le rôle qu'il incarne. Pasolini établit une coïncidence quasi parfaite – et troublante – entre acteur et personnage en utilisant, d'une part, des acteurs essentiellement non professionnels, d'autre part, en gardant, pour certains de ses personnages, le prénom des acteurs qui les interprètent (comme c'est le cas pour Ettore dans *Mamma Roma* ou Ninetto dans *Des oiseaux petits et des grands*), toujours dans ce même souci de dire la réalité avec la réalité. Le spectateur se retrouve ainsi dans un face à face intime avec l'homme-acteur qui, grâce à la frontalité des images, l'interpelle directement. La frontalité a, de ce fait, une fonction spéculaire très importante. Le regard que Pasolini pose sur la réalité n'est pas un regard « contemplatif, serein et apaisant mais un retour du regard sur le regardant ouvrant au malaise de l'introspection »⁴⁷. Cette fonction spéculaire de l'art, nous l'avons identifiée précédemment dans les *Quadri specchianti* de Pistoletto, où le miroir

⁴⁴ H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), PUF, Paris 2002, p. 67.

⁴⁵ Définition tirée du *Petit Robert*.

⁴⁶ J. Halliday, *Pasolini su Pasolini, conversazione con J. Halliday*, Guanda, Parme 1992, p. 141.

⁴⁷ J. Magry, *Accattone et Mamma Roma, une écriture mythique en voie de développement*, dans *Pasolini le mythe et le sacré*, « Études cinématographiques », n°109-111, Lettres Modernes, Minard, Paris 1976. p. 17.

permettait au spectateur de s'insérer dans l'œuvre et, dans certains cas, de se questionner sur ce qu'il pourrait faire pour s'engager dans le monde. Ici, l'appel sensible des visages des habitants des banlieues, provoque effectivement un malaise qui dépasse le simple positionnement idéologique. La place que Pasolini accorde au visage n'est alors pas sans rappeler la pensée de Lévinas pour qui le visage est la partie de chair où autrui apparaît comme le plus vulnérable et exposé à la violence : « il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance. Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui nous interdit de tuer »⁴⁸. En mettant l'accent sur le visage, Pasolini invite à un dépassement de l'acte perceptif pour atteindre une véritable exigence éthique, car le visage "parle", il dit l'interdit du meurtre et le devoir de responsabilité de celui qui le voit. Le « tu ne tueras point », qui se lit sur chaque visage filmé par Pasolini, apparaît, ainsi, comme une réponse évidente à la violence de la guerre, à la violence sournoise et dévastatrice du capitalisme. La vulnérabilité de l'autre, sa *pauvreté* essentielle qui est en même temps richesse absolue. C'est pourquoi le sacré se révèle souvent, comme nous l'avons évoqué, dans tout ce qu'il y a de plus pauvre : la matière brute pour les artistes *pauvres*, le corps de l'acteur pour Grotowski, le visage de l'homme chez Pasolini. C'est précisément en ce sens que les œuvres que nous avons analysées sont *engagées*, parce qu'elles établissent une nouvelle connexion avec le monde, avec sa matière, ses éléments naturels, ses êtres vivants, une connexion qui n'est pas idéologique mais intime, profonde, troublante et secrète.

⁴⁸ E. Lévinas, *Du visage in Éthique et Infini*, Le Livre de Poche, Biblio Essais, Paris 1982, p. 80.