



HAL
open science

Images pasoliniennes en marge de Canterbury tales

Agnès Blandeau

► **To cite this version:**

Agnès Blandeau. Images pasoliniennes en marge de Canterbury tales. Marges/Seuils, May 2002, Nancy, France. pp.317-329. hal-04692049

HAL Id: hal-04692049

<https://hal.science/hal-04692049v1>

Submitted on 9 Sep 2024

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.

Images pasoliniennes en marge des *Canterbury Tales*

Introduction

Réalisé en 1972 et succédant au *Decameron* dans le triptyque pasolinien connu sous le nom de « Trilogie de la vie », *I Racconti di Canterbury* existe en tant qu'œuvre à part entière, en marge du texte, dont il donne une réfraction fantasmée. Le film émerge tel un rêve des *Canterbury Tales*, auxquels il adresse un hommage irrévérencieux depuis un espace à la frontière de l'écrit : le filmique. Le système sémiotique du cinéma s'affirme non pas face à la littérature par ce qui l'en distingue, mais bien à ses côtés, en parallèle à celle-ci. Deux médiums peuvent en effet cohabiter dans une étroite interaction, comparable à celle qui lie intimement le corps du texte aux commentaires et illustrations dans les marges des manuscrits médiévaux : nous voulons parler de la relation essentielle entre « marginal imagery and central text ».¹

De même que les figures comiques se signalent à l'œil du lecteur du manuscrit à la périphérie du texte médiéval, qui, lui, constitue le centre autour duquel gravite ce « bordering field » pictural,² les images filmiques de *Racconti* forment une projection visuelle, possible alternative de l'œuvre de Chaucer. Elles relèvent de la fonction de divertissement (et de détournement) carnavalesque des *marginalia*, mais servent également de libre commentaire ou interprétation de l'objet de départ (au centre) dans cet espace limitrophe (la frange). Du canon littéraire composé six siècles auparavant, l'auteur du film fait jaillir non pas tant une simple version cinématographique qu'une vision inspirée, dont la fraîcheur et la

¹ Laura Kendrick, « Linking the Canterbury Tales: Monkey-business in the Margins », *Drama, Narrative and Poetry in The Canterbury Tales*, éd. Wendy Harding, P.U.M., 2003, p. 87.

² Laura Kendrick, *op. cit.*, note de bas de page n°3, p. 84.

nouveauté de l'expressivité ont raison de la distance temporelle, culturelle, et linguistique qui sépare le cinéaste italien de l'écrivain du XIV^e siècle anglais. La marginalité de cette lecture filmique des *CT*¹ naît d'un paradoxe. Malgré des écarts sensibles avec le texte, *Racconti* parvient à en saisir la substantifique moelle : la construction lâche et fragmentaire de l'ensemble,² la conscience marquée d'une écriture à l'œuvre, la restitution de cet esprit du Moyen Age, dans lequel sublime et grotesque, Carême et Carnaval, eschatologie et scatologie sont indissociables.

Le souci de Pasolini est de faire (re)découvrir une œuvre littéraire, dont il rend la narrativité, la jubilation de l'acte de raconter, au moyen de la langue transnationale et transculturelle du cinéma. Un mutant par son éloignement du modèle du film narratif classique, le second volet du triptyque pasolinien frappe par son étrangeté, son « ex-centricité », sa distance par rapport à la norme au centre. La singularité de la griffe de son auteur fait de *Racconti* un excursus atypique en images-mouvements et images-temps (pour reprendre la formulation de Deleuze), qui s'épanouit à partir et aux côtés de la source d'inspiration, à l'intérieur de cette marge de manœuvre, dans laquelle déborde une inventivité poétique. L'originalité de l'être esthétique nouveau, que les *Contes* inspirent au cinéaste, se manifeste jusque dans les pastiches picturaux, théâtre de la révélation d'une insolite « imagéité » du plan filmique destiné à opérer une conversion du regard afin de faire sentir au spectateur qu'il existe une autre signification en profondeur sous la surface. Le spectateur de *RC* est surpris, défamiliarisé par des allusions à des images marquantes de Jérôme Bosch et Bruegel l'Ancien. L'extrême visibilité du plan pasolinien pointe du doigt une radicalité visuelle inhabituelle. La scène des frères mendiants expulsés du séant du Diable dans une chaotique et tonitruante pètarade à la fin du film fait écho non

¹ A travers le filtre de la sensibilité d'un poète et cinéaste appartenant à une société post-industrielle préparatoire au libéralisme effréné et à la mondialisation d'aujourd'hui.

² Ensemble en soi, comme le film, un mutant, un hybride composé d'éléments hétéroclites empruntés à une vaste gamme de genres et styles. Dans « The Reeve's Prologue », Chaucer écrit : *Diverse folke diversely they seyde* (I, 3856), puis un peu plus loin, *in divers art and in divers figures* (« Friar's Tale », 1486).

seulement à la célèbre scène infernale de Bosch,¹ mais aussi aux gargouilles grimaçantes qui bordent les cathédrales et à ces hybrides « marginaux », créatures défigurées, grotesques et pécheresses,² qui peuplent les marges des manuscrits.

Une image en marge de sa source littéraire

Nous allons nous attacher à montrer qu'en dépit de son caractère annexe, ou plutôt grâce à lui, la médiation cinématographique des *CT*, si déviée (dérivée) et controversée soit-elle, ouvre la voie à une nouvelle possibilité d'interprétation du texte. Ni neutre ni atone (et encore moins atonal), le film des *Contes* distille des significations secondes voire divergentes, afférentes à une démarche artistique propre à un auteur qui, au début des années 1970, adopte une attitude hérétique de résistance à l'idéologie néo-capitaliste d'une société de consommation de masse.

A la normativité de la poésie de John Gower, imprégnée de la doctrine chrétienne, peut être opposé le caractère contestataire de ce que Hanning nomme « the *Canterbury Tales'* lapsarian poetics ». ³ De même, à la normativité du discours reçu, Pasolini répond par un autre discours au moyen d'un cinéma autre, qui prône le détournement, la trivialité, et surtout l'explosion de l'élan vital, dans ce qu'il a de plus cru et authentique. Dès lors on comprend mieux l'attrance de l'adaptateur pour les contes légers et grivois, « bourdes » verbales en marge des contes sérieux du côté de la « sentence », et leur servant de contrepoint. ⁴ Toutefois, tout comme Chaucer l'entend dans son recueil

¹ Jérôme Bosch, Les sept péchés capitaux et les quatre étapes humaines. Dessus de table, c. 1485-1500. Huile sur bois, 120 x 150 cm. Madrid, Museo del Prado.

² « Grotesquely funny and disgustingly sinful ». Voir Lucy Freeman Sandler, « The Word in the Text and the Image in the Margin: the Case of the Luttrell Psalter », in *Journals of the Walter Art Gallery*, 54 (1996), p. 62. Cité par Laura Kendrick, *op. cit.*, 2003, p. 86.

³ R. W. Hanning, « 'And countrefete the speche of every man / He koude, whan he sholde telle a tale': Toward a Lapsarian Poetics for the CT », *Studies in the Age of Chaucer*, 21, 1999, p. 31.

⁴ Ainsi que le souligne Laura Kendrick, Chaucer place des textes sentencieux « next to their unserious opposites, which may have the effect of turning the earnest into game ». Laura Kendrick, *op. cit.*, 2003, pp. 83-84.

d'histoires, la poétique / politique d'auteur, adoptée par Pasolini dépasse la mise en regard réductrice de deux styles de discours antagonistes, qui seraient celui du centre d'une part et celui de la marge d'autre part. Transcender le conflit de points de vue au moyen du rire est en effet la stratégie adoptée par Chaucer, et reprise par son « traducteur » au cinéma. Les marges des manuscrits ajoutent une nouvelle dimension, un supplément qui glose, actualise, mais aussi et surtout parodie, travestit l'autorité du texte, laquelle se voit questionnée sans pour autant être totalement renversée.¹

Nous considérerons le concept de « marge » dans plusieurs de ses acceptions, appliqué à la lecture du texte filmique des *CT*. Nous verrons alors que la marginalité s'appréhende dans un sens social, idéologique, et esthétique. Ainsi que nous avons tenté de le souligner, *Racconti di Canterbury* constitue une « image en marge » de sa source littéraire, réfléchie et en même temps défléchie. Qui plus est, cette lecture déviante du modèle propose par le biais d'une incursion dans un Moyen Âge rêvé « une image de la marge », c'est-à-dire d'une frange de la société non intégrée au code social, et refusant d'adhérer aux valeurs éthiques dominantes. Enfin, l'image pasolinienne se révèle à notre conscience de spectateur en tant que telle au point de contaminer le récit, au point que la marge finit par évincer le centre. Ce que nous appellerons cette fois « les marges de l'image » désigne l'éclipse momentanée du narratif, dont la continuité est rompue ou suspendue lorsque l'image se voit investie d'éléments et détails, intrus périphériques à la diégèse – laquelle normalement occupe la place centrale.

Le centre a pour synonymes une série de termes empruntés au registre lexical de l'anatomie humaine : « le cœur », « le sein », « l'organe essentiel », ou encore « le fondement ». Or au sens métaphorique le « fondement », sur lequel repose le film, est précisément celui du corps, qui donne chair aux mots. La diégèse subit un décentrement par le biais du jeu sur la frontière entre le décent (au centre) et l'indécent, « l'ob-scène » le non montrable (hors-scène). Ce qui est habituellement confiné dans la frange, tenu à l'écart de la

¹ Michael Camille, *Images dans les marges*, Paris, Gallimard : 1997 (*Image on the Edge : the Margins of Medieval Art*, 1992. Trad. Béatrice et Jean-Claude Bonne), préface, p. 13.

norme, se donne à voir « sur la scène ». Le film se caractérise par la hardiesse de la farce aux accents paillardes. En revanche, il ne sombre jamais dans la véritable obscénité du cinéma pornographique, qui atteint les limites de la perversion de l'exposition / exploitation du corps réduit à une machine à fabriquer du plaisir factice. L'évidente corporéité de *Racconti* signale le débordement de la nature humaine dans ses manifestations les plus incongrues : la nudité et l'acte sexuel. La fragrance de l'être dans sa réalité physique ou « corporéité » à l'écran tient au fait que le texte filmique s'articule autour des dialectiques voyeurisme / cécité, convoitise / répression, et commodification du corps, qui traduit une vision sombre de l'humanité cependant exprimée sur le mode grotesque – allant jusqu'au Grand-guignol.

L'image de la marge

La marginalité dans *RC* trouve son illustration tout d'abord dans la déviance d'une foule bigarrée de personnages, dont le comportement échappe aux règles sociales admises. En marge de la norme politique et éthique, les parias et voyous, qui constituent la pègre, prennent vie à l'écran, qu'il s'agisse des mécréants du « *Pardoner's Tale* » ou des prostitué(e)s. Tous ces individus dévient et dévient (au sens marin de « tourner en sens contraire du sens normal ») des lieux symboliques de l'autorité et de la morale. C'est pourquoi aux marginaux sont étroitement associés les lieux de la périphérie. La séquence du « *Pardoner's Tale* » débute dans une taverne sordide, antre de la perdition peuplée de filles de joie, maquerelles, et canailles. L'obscurité dans laquelle est plongé ce théâtre du péché, fustigé dans une parodie de prêche par un joueur, buveur et blasphémateur invétéré, contraste singulièrement avec la clarté de la scène suivante tournée en extérieurs, à savoir la rencontre avec l'énigmatique vieillard. A la fin de l'épisode, les plans de la scène du crime sont étonnamment lumineux, presque surexposés. La brutalité crue de la mort qui fauche les trois jeunes gens dans une fulgurance de l'image provoque un choc esthétique insolite grâce à un mélange réussi de beauté et de noirceur. Les protagonistes sans foi ni loi paient le prix de leur indécente marginalité.

La configuration des corps sans vie autour de l'arbre au trésor, qui a causé leur perte, constitue à la fois un rappel et une ironique dénaturation de l'allusion au *Pays de Cocagne* de Bruegel¹ au cœur du *Decameron*. A la place des trois hommes endormis dans le premier film de la Trilogie gisent les cadavres de deux individus empoisonnés et d'un troisième sauvagement poignardé. Dans la version cinématographique des *novelle* de Boccace, la vision s'avère être celle du tout premier personnage, Ciappelletto, acteur de la brève séquence d'ouverture sans dialogue qui s'achève mystérieusement sur un meurtre. Les trois canailles du « Pardonner's Tale » appartiennent au même monde que celui des *ragazzi di vita*, ces garçons de mauvaise vie du « sous-prolétariat romain formé des 'marges' paysannes mal intégrées aux confins de la cité », selon les propres mots de Pasolini.² Plus tard dans la scène centrale du film, Ciappelletto incarne tous les vices : extorsion, vol, duplicité, mensonge, chantage, blasphème, sodomie, meurtre. Les trois vauriens de Chaucer y font écho. Cette représentation du Pays de Cocagne peut s'interpréter comme celle d'un univers à l'envers, de l'abondance alimentaire et de l'oisiveté certes, mais aussi implicitement de la licence festive synonyme de liberté sexuelle. Il est possible d'y lire une forme de contestation du système social et éthique. Le thème médiéval du Pays de Cocagne est emprunté par un auteur de cinéma, qui conçoit un ailleurs utopique, d'avant la culture, d'avant l'Histoire.³

C'est en réalité une « médiévalité » qu'évoquent les deux premiers volets de la Trilogie de la vie. Le cinéaste nous livre l'impression d'un spectacle, d'un *theatrum mundi*, d'où le recours aux tableaux vivants, aux costumes et décors frisant le kitsch. Paradoxalement, en dépit du réalisme quotidien, auquel parvient la mise en scène, le spectateur se sent tenu à distance du film historique

¹ Pieter Bruegel l'Ancien, *Le Pays de Cocagne*, 1567. Panneau 52 x 78. Munich, Alte Pinakothek.

² Pier Paolo Pasolini cité par Jacques Duflot, *Entretiens avec P. P. Pasolini*, Paris, Pierre Belfond, 1970, p. 21.

³ Qui éloigne des origines et donc de la mère dans la pensée du cinéaste. Notons, qui plus est, que dans « Le refus du plaisir », *Collections de l'histoire* (Dossier : l'amour et la sexualité), H. S. n°5, Juin 1999, pp. 36-41, Jacques Le Goff parle de la période qui a précédé la diabolisation du corps et la sexualisation du péché de chair.

au point de vivre l'expérience liminaire esthétique d'une défamiliarisation qui le ferait régresser vers les limbes d'un Moyen Âge en marge, poétique et d'une vitalité « plus primitive, plus charnelle, plus riche, plus intense ». C'est précisément « ce supplément de vie réelle que l'écrivain et le poète » demandent au cinéma, « qui construit, qui écrit, lui, avec la réalité même ».¹

Nous en venons à l'autre aspect de l'image de la marge dans *I Racconti di Canterbury*, celle qui se situe en dehors de la norme hétérosexuelle. Le film s'achève sur la descente en enfer du cupide frère John du *Summoner's Tale*, glouton et sodomite, ainsi que le suggère le plan frontal le montrant endormi, serrant amoureusement contre lui une grosse courge phallique, alors que caquète une poule au pied de son lit ! Qui plus est, il minaude et bat des cils avec affectation, au moment où il est réveillé par l'ange qui le somme de le suivre sur le champ. Le spectateur se voit transporté dans les entrailles d'une géhenne de lunapark, dont l'énormité bouffonne donne toute la démesure du « caprice », de la « folie » excentrique de l'imagination pasolinienne. Le flux narratif est brutalement suspendu dans un dérèglement, qui le fait déborder de son cours pour dériver du centre vers l'extérieur selon un itinéraire efférent (qui va du centre vers la périphérie – terme usité en anatomie pour désigner certains nerfs et vaisseaux). Ce que Jill Ricketts appelle « the homosexual cruising gaze »² ou regard homosexuel désirant se voit confié un rôle non négligeable dans *RC*. La pulsion scopique se manifeste à travers le très grand nombre de plans, dans lesquels un objet, a fortiori un personnage (masculin), est observé et convoité par un autre (du même sexe).

Dans *The Miller's Tale*, un long plan sensuel silencieux montre le bel Absolon torse nu, allongé sur son lit dans une pause langoureuse, alors que son jeune compagnon lui joue un air mélancolique. Ce moment privilégié – comme d'autres dans le film³ – fournit au cinéaste l'occasion d'introduire un angle de vue contestataire,

¹ Barthélémy Amengaul, *op. cit.*, 1976, p. 92.

² Jill M. Ricketts, *Visualizing Boccaccio: Studies on Illustrations of The Decameron from Giotto to Pasolini*, Cambridge U.P., 1997, p. 214.

³ Nous pensons notamment à la courte séquence extradiégétique où Pasolini / Chaucer reprend l'écriture de ses contes, après avoir quitté la couche d'un éphèbe nu caressant un chat.

périphérique. Ces insolites « situations optiques et sonores pures », dont parle Deleuze, renvoient au non-dit, à l'obliquité d'un discours minoritaire en lutte contre un pouvoir, dont il dénonce l'intolérance inavouée.¹ A la fin de l'épisode du « Cook's Tale », Perkyn est arrêté par les représentants des forces de l'ordre, venus le chercher chez son ami, dont il partage le lit. Malgré la présence entre les deux compères de la prostituée, épouse de ce dernier, l'on devine sans peine la nature de l'amitié qui les unit. La faune interlope de voleurs, souteneurs, et ribaudes est filmée dans les bas-fonds londoniens, l'équivalent des *borgate* ou faubourgs déshérités de Rome. Le protagoniste de l'histoire, résurgence vivante de Charlot, pousse une chansonnette narquoise, alors qu'il se trouve au pilori dans la scène finale de l'épisode. Le pied de nez aux autorités (civile, paternelle, politique, et spirituelle) confirme l'impertinence du délire burlesque qui précède – lorsque Perkyn s'imagine en pleines noces danser au milieu de donzelles nues dans une parodie de comédie musicale hollywoodienne. Pitrerie de la figure clownesque inventée par Chaucer mais aussi frasque du cinéaste, qui sort soudain du cadre diégétique pour faire signe dans la marge de son film au spectateur. Le cinéma se regarde alors et s'auto-signe, donnant l'occasion d'un intermède, d'une saynète drolatique qui rappelle les petits signes que les copistes destinent aux lecteurs dans les marges des manuscrits sous forme de dessins comiques. De même, l'acteur fétiche de Pasolini, Nino Davoli, face à la caméra nous adresse un clin d'œil complice, tout en narguant l'idéologie dominante d'un pouvoir coercitif et homophobe, et en renvoyant à la norme du cinéma classique hollywoodien dans un travestissement burlesque du lion rugissant de la Metro Goldwyn Mayer. Il incarne la figure du déclassé, de l'irrégulier, de l'exclu, dont la dissidence² symbolise celle de l'homosexuel.

¹ De plus, l'on pourrait ajouter que le recours (retour) à la quintessentielle « spectacularité » de l'image dynarrative, dont parle Gianni Canova à propos de la Trilogie de la vie, répond aussi chez Pasolini à un désir de raviver à notre mémoire culturelle un précieux patrimoine d'icônes du passé. La mise en abyme des CT avec des tableaux des Maîtres flamands vise à éduquer le regard du spectateur, dont la conscience est réveillée par la subtile élaboration d'une toile de fond esthétique, qui lui permet de remettre en question le présent d'un œil distancié, puisque le voilà momentanément dépaysé dans les marges d'un lointain espace temporel fantasmé.

² Barthélémy Amengual parle d'anomie, *op. cit.*, 1976, p. 91.

Bien que la chair y soit plus triste que dans le solaire *Decameron* réalisé un an plus tôt en 1971, et malgré l'accent porté sur la commodification du corps, *I Racconti di Canterbury* reflète en marge du discours de Chaucer le fantasme de ce corps sans contraintes dans un XIV^e siècle métaphore de l'homme pré-moderne, dont la sexualité est encore préservée de « l'institutionnalisation de l'érotisme et de la transgression de la morale judéo-chrétienne » par la pornographie du « marchandage des corps ». ¹ Dans la séquence consacrée au « Merchant's Tale », Pluton et Proserpine, qui déambulent nus et insouciantes dans le jardin de Januarie, projettent l'image d'une humanité hors époque, en parfaite harmonie avec la Nature. La fraîcheur et l'enthousiasme des deux jeunes gens font écho à la fougue du désir qui pousse Damyan et May dans les bras l'un de l'autre. Comme Nicholas du « Miller's Tale », l'écuyer est toujours montré en train de se tenir le sexe. Ce membre viril turgescence figure l'incontinence de cette force pure, l'Eros, « vécu selon la nature comme une activité sacrée », par opposition à l'érotisme, « fait culturel bourgeois, qui n'est aujourd'hui qu'un rituel de l'esprit » ². En marge des règles de la bienséance, le corps dans *RC* se manifeste dans tous ses débordements physiologiques : miction, défécation, flatulences, formes perverses de l'acte sexuel. Les gros plans sur la vérité des organes génitaux revendiquent les droits de la chair dans ses expériences d'une grossièreté baroque, au sens premier d'irrégulière, de choquante parce qu'excentrique.

Les marges de l'image

Dans les années 1960, Pasolini distingue le cinéma narratif, dans la lignée du récit filmique conventionnel hollywoodien, d'un autre cinéma, où, au sein d'une structure narrative, si fragmentaire soit-elle, priment l'expressivité et la recherche stylistique. Le style, vision subjective de l'auteur, prévaut. La Trilogie de la vie démontre que narrativité et perception par le spectateur de la poéticité naturelle de la vie ne sont pas incompatibles. L'image peut s'affranchir de son rôle purement cognitif et informationnel pour remplir ce que Deleuze

¹ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini : portrait du poète en cinéaste*, Paris : Cahiers du cinéma, 1995, p. 238.

² Pasolini cité par Jean Dufлот, *op. cit.*, 1970, p. 161.

nomme une fonction de « voyance ». Les visions hors diégèse des personnages de *Racconti* et les allusions picturales déréalisent (et déconstruisent) la série de contes adaptés. Elles trahissent également cette préférence pour une narration, où « la vision prend toute la place et tient lieu d'action ». ¹ D'où le choix délibéré d'un détour par le direct, qui fait éclater à l'écran d'irrépressibles sourires de la part des acteurs improvisés, dont l'évident non-professionnalisme explose dans des ricanements nerveux provoqués par la présence de la caméra. C'est ce que normalement on ne montre pas au spectateur, ce qui reste en marge de l'image finale obtenue à l'écran par l'opération du montage.

Au centre de l'image s'immiscent les marges. Dans l'épisode du « Reeve's Tale », la femme et la fille du meunier, dont les postérieurs dénudés dépassent d'une sorte de cabinet en bois suspendu au-dessus du vide, ne peuvent réprimer un sourire à la fois complice et conscient de la caméra. Réelle ou simple illusion, ce tableau vivant, renvoi aux « Proverbes flamands » de Bruegel, ² procède à une visualisation du désir des deux jeunes clercs, témoins de cette apparition. En dépit des connotations scatologiques de la source flamande, la fixité du plan filmique est motivée par un maniérisme esthétique. Une fois encore, l'histoire est interrompue par une parenthèse, un décrochage dans la marge du récit. Les confins de la narration sont atteints, puisque l'image sort du cadre de ses fonctions habituelles pour attirer l'attention en bordure du texte filmique sur une monstruosité poétique, marginale, assimilable à celle des marges des manuscrits, ces gargouilles graphiques, émanations d'une pulsion festive, carnavalesque.

Carnavalesques, les *Canterbury Tales* le sont à plus d'un titre dans leur détonante juxtaposition de genres et styles. La lecture qu'en livre l'auteur du film se focalise sur la veine du fabliau, à prendre dans son acception la plus large, recouvrant à la fois la gaudriole et la farce.

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma : II- Image-temps*, Paris : Editions de Minuit, (1985) 1999, p. 168.

² Pieter Bruegel l'Ancien, *Les proverbes flamands*, 1559. Huile sur bois de chêne, 117 x 168 cm. Berlin Staatliche Museum zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

« Phénomène qui s'exprime dans le corps et à travers le corps »,¹ le rire rompt avec la norme de l'humilité monastique. Il participe au contraire d'une dérive érotique et d'un dérapage scatologique. L'accent sur l'analité du « Summoner's Tale » dans sa traduction cinématographique témoigne d'une conscience chez Pasolini du rôle subversif des marges dans un système de pensée fondé sur le réflexe exégétique, qui attribue aux objets concrets et événements quotidiens la fonction de signifiants d'une réalité abstraite et invisible. L'orientation prise dans *Racconti* vers la légèreté et le prosaïque corrobore une sensibilité à l'esprit de la fête médiévale, dont la structure même sert de modèle à celles des *CT*.²

Conclusion

Ecrite ou filmique, l'œuvre est le produit d'un auteur. Sa présence se manifeste par indirection dans les *CT* à travers les digressions, les possibilités offertes par le jeu de superposition et du brouillage des voix, les pointes d'ironie au détour de remarques en apparence anodines. Dans la « Rétractation », le poète jette un regard rétrospectif sur l'ensemble de son œuvre, dont le péché littéraire des *Contes*, composition « profane et vaine », fait partie intégrante. L'auteur se détache de son produit fini, le jugeant d'un œil critique dans un prétendu reniement. Dernier signe adressé au lecteur à la lisière du texte, cette convention littéraire³ de l'auteur prenant congé de son auditoire / lectorat, devient un sourire qui accompagne l'*amen* prononcé par Pasolini / Chaucer, alors qu'il écrit les derniers mots de

¹ Jacques Le Goff, « Rire au Moyen Age », in *Un autre Moyen Age*, Paris : « Quarto » Gallimard, 1999, p. 1349.

² « [...] Fitting the patterns of action in the frame and links to a model of oral group performance thoroughly familiar to his contemporaries, [...] Chaucer reshapes literature into festival [...] ». C. Lindhall, *Earnest Games: Folkloric Patterns in The Canterbury Tales*, Bloomington & Indianapolis : Indiana U. P., 1987, p. 533. Cité par Lillian Bisson, *Chaucer and the Late Medieval World*, London : MacMillan Press, 1999, p. 249-50.

³ Cet adieu trouve un écho dans l'abjuration que le cinéaste en 1974 fait en marge de sa Trilogie après l'avoir réalisée. L'*abiura* s'en prend à l'exploitation éhontée de la légèreté des trois films, rabaissés au niveau dégradant du porno. L'Eros célébré par *Il Decameron* et *I Racconti di Canterbury* a été dénaturé par une multitude de continuations pornographiques.

ses contes. Mise en abyme de l'auto-représentation de l'artiste dans son œuvre, les séquences exclusivement pasoliniennes, qui viennent s'insérer entre les récits adaptés, figurent en quelque sorte les marges du texte, où l'acte même de l'écriture est rappelé au lecteur / spectateur.¹

Par deux fois, le cinéaste en poète est montré à son bureau dans un pastiche probable de Saint Luc peignant la Vierge de Rogier Van der Weyden,² du Portrait d'Erasmus écrivant de Hans Holbein,³ ou de Saint Jérôme dans son cabinet de travail d'Antonello da Messina.⁴ Entouré de livres, métaphores des nombreuses références intertextuelles qui traversent les *CT*, le poète anglais rit en lisant à l'insu d'une épouse autoritaire le licencieux *Décameron*, dont l'esprit se fait ressentir dans les écarts poétiques en bordure des histoires sérieuses qui parlent de morale et de vertu (« The Parson's Prologue », v. 28 et 38). L'ultime séquence de *Racconti* place au centre de l'image la dernière page du manuscrit et le visage souriant du cinéaste. Le spectateur arrive au terme d'un parcours de possibles narratifs après de maints tours et détour(nement)s dans les marges. Ces marges seraient les modèles d'écriture, styles picturaux, genres cinématographiques cités, et comportements (a)sociaux et sexuels périphériques. Le mot « marge » contient le mot « rage », qui désigne cette « vitalité désespérée » (selon la formule de Pasolini) d'un engagé enragé, dont la voix exprime depuis l'espace de la marge la différence

¹ L'expression amusée de Pasolini / Chaucer dans le plan final évoque le regard distancié de l'homme-arbre, possible auto-portrait de Jérôme Bosch au cœur du panneau consacré à l'Enfer (partie d'un célèbre trityque). Il constitue l'aile droite du tableau central, Le Jardin des plaisirs. Cependant, le sourire du cinéaste ne cache-t-il pas, comme le suggère Amengual, « une solitude douce-amère de l'écrivain » (*op. cit.*, p. 452), qui fait écho à la mélancolie du personnage de Bosch qui assiste, impuissant, à une scène de confusion générale et de déchéance inexorable ? Signe d'un désenchantement chez Pasolini, dû à son irréductible « différence » ? Ceci expliquerait le pastiche d'un tableau, d'où la figure divine est totalement évincée, reléguée dans la marge au profit d'un Satan qui nous offre le spectacle de son fondement, qui expulse sans vergogne les représentants de l'autorité spirituelle chrétienne.

² Vers 1435-40. Bois, 140 x 110 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

³ 1523. Bois, 42 x 32 cm. Paris : Louvre.

⁴ 1430-79. Londres, National Gallery.

d'une pensée et d'une existence. Marginalité rime avec ostracisme et intolérance de la part du groupe, mais signifie également la marque d'une griffe personnelle, originale, qui propose un dé-lire visuel défigurant mais fulgurant du texte afin d'en retrouver l'esprit.

Pasolini margine le texte de Chaucer et l'image-ine, faisant en sorte que les annotations dans la marge – citations méta-textuelles, auto-réflexivité du cinéma, intrusion d'éléments dynarratifs, infiltration d'une voix hérétique – éclipsent le centre, et que l'annexe (le minoritaire, l'accessoire) disqualifie le corps principal du récit, le corps de l'image filmique, mais aussi le corps en tant que symbole de la norme hétérosexuelle. L'attention se voit détournée du centre vers le pourtour. De même que *The Canterbury Tales* sont le théâtre de digressions, d'une dissémination des voix et des sens, et d'une complexe démultiplication des références intertextuelles, *RC* frappe par la réflexivité de son écriture et par l'effet de peinture de certains plans, qui signifient indirectement qu'un texte confine à d'autres médiums qui l'enrichissent de leur proximité éclairante. Pourquoi, peut-on s'interroger, Pasolini choisit-il de pasticher Bosch et Bruegel ? Peut-être parce que dans les œuvres de ces deux peintres, on remarque une explosion du sujet central vers la périphérie en raison d'une saturation de motifs éclatés, émanations du centre pulvérisé. Il ressort de leurs foisonnantes compositions picturales un sentiment de chaos, de dissymétrie, qui opacifie la lecture du tableau. Notre regard s'avère incapable de contenir la multitude des détails qui fourmillent sur la toile et d'en fixer tous les sens. Le spectacle qui s'offre à l'imagination du lecteur se dérobe à toute interprétation monologique. Il en va de même pour les images pasoliniennes dans les marges des *Canterbury Tales*. Dans les deux cas, force est de constater que l'on distingue difficilement le corps principal du texte de ce qui l'entoure, car ainsi que Michael Camille le souligne, le centre ne peut subsister sans les marges.