

Temps et multiversum dans les films « Carnets de notes » de Pier Paolo Pasolini

Refusant ce qu'il appelle l'« *histoire du Palais* », c'est-à-dire l'Histoire officielle celle du pouvoir politique et économique en place, Pier Paolo Pasolini s'intéresse au contraire à l'histoire des exclus de la marche du progrès capitaliste, ceux laissés sur le bas-côté de ce progrès sans humanisme (et réservé à une certaine classe). Fin critique et analyste de la société, il distingue ce que nous pourrions appeler des *dénivellations spatiales et temporelles* contenues dans l'ordre du simultané du moment historique partagé par les peuples. Ainsi, si nous vivons tous dans le même temps chronologique (mesurable) et sur la même surface géographique du globe terrestre, il n'en demeure pas moins que le temps et l'espace ne sont pas homogènes, ni égaux pour chacun d'entre nous. Dès lors, nous faisons l'expérience de la porosité des temporalités, l'expérience d'un temps *Multiversum*².

1. Voir notamment Pier Paolo PASOLINI, *Hors du Palais in Lettres luthériennes-petit traité pédagogique*, A. Rocchi Pullberg (trad.), Paris, Seuil, 2000, p. 107-114.

2. C'est Ernst Bloch qui invente cette nouvelle conception de l'histoire comme *Multiversum* (temporalités différentes et différenciées au sein d'un même moment historique) pour la première fois lors d'une conférence en 1956 malheureusement jamais traduite en français : *Differenzierungen im Begriff Fortschritt*, in *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, GA, Bd. 13, p. 118-147. Sa version italienne est cependant disponible dans le recueil de textes d'Ernst Bloch *Dialettica e speranza*, chap. « *Differenziazioni nel concetto di progresso* », p. 3-38, edizione Valecchi, Firenze 1965. Selon cette conception, l'histoire est une progression non linéaire, mais bien en zig zag. Selon le philosophe, l'histoire se déploie non linéairement mais de façon discontinue. Il dit : « Tous ne sont pas présents dans le même temps présent. Ils n'y sont qu'extérieurement, parce qu'on peut les voir aujourd'hui. Mais ce n'est pas pour cela qu'ils vivent dans le même temps que les autres. Ils portent au contraire avec eux un passé qui s'imisce. L'époque d'un homme dépend de l'endroit où il se trouve en chair et en os et surtout de la classe à laquelle il appartient. Des temps plus anciens que ceux d'aujourd'hui continuent à vivre, dans des couches plus anciennes [...] Et ces années ne s'épanouissent plus en secret comme jusqu'ici, elles entrent en contradiction avec le temps présent,

En effet, ce concept de *Multiversum* implique que dans le même moment chronologique, existent et s'entrelacent des temporalités différentes, c'est-à-dire des moments historiques qui sont *qualitativement* différents entre eux : en ce sens, nous sommes donc toujours *désynchronisés historiquement*. Les films de Pasolini nous montrent alors ces écarts temporels³ qui parfois se condensent ou « se télescopent », pour reprendre l'expression benjaminienne, en vue d'une possibilité de transformation radicale de la réalité historique. C'est sans doute le philosophe allemand marxiste dissident Ernst Bloch qui a le mieux analysé ce déphasage entre ces temps historiques non-concordants et pourtant coexistant dans le même présent chronologique, en désignant ce phénomène sous le terme de « *ungleichzeitigkeit*⁴ », que l'on peut traduire par « non-contemporanéité » ou par « dissimultanéité ». Ainsi, bien que le cinéaste ne se soit jamais référé explicitement aux écrits de ce philosophe marxiste non orthodoxe, il semble pourtant pertinent d'analyser son œuvre filmique à la lumière du concept blochien du *Multiversum* sur le temps et l'histoire afin d'en saisir toute son ampleur poétique et politique. En effet, Pasolini dans ses films met fréquemment en relation ces temps multiples avec la situation déterminée et concrète de la coupure historique qu'amorce le néo-capitalisme en pleine ascension, détruisant par son pouvoir d'homologation les traditions des peuples et leur héritage culturel propre. Ces poches hermétiques et organiques contenant le

de façon très curieuse, en porte-à-faux, par l'arrière. », Ernst Bloch, *La Non-contemporanéité et le devoir de la rendre dialectique* dans *Héritage de ce temps*, J. Lacoste (trad.), Paris, Payot & Rivages, 1978, p. 95. Voir également Remo BODEI, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Bibliopolis Istituto per gli Studi Filosofici di Napoli, 1979.

3. Voir également à propos de ces écarts temporels, le point de vue de Georges Didi-Huberman sur l'anachronisme, notamment dans *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

passé et concrétisant ces dissimultanités temporelles en fonction des classes sociales au sein d'un même moment historique sont constituées d'une matière relevant d'une *energeia*¹ au sens aristotélien du terme, autrement dit à la fois puissance et acte, *ce qui est en plein travail*. Le passé est donc considéré par le cinéaste comme une véritable catégorie processuelle. D'une part, au niveau subjectif, comme « un mode de possibilité en avant² » et non pas comme une instance statique, figée, existante dans la béance de la temporalité (comme cela est le cas chez Heidegger par exemple), et d'autre part, au niveau objectif, comme cette possibilité-en-soi de se transformer, de devenir autre chose. En somme, chez Pasolini, le passé, la tradition, la légende, le mythe ouvrent un horizon de réalisation du possible en tant que chantier et rendent possible la transformation de la réalité en vue d'une libération des peuples. Pasolini considère alors le passé comme une force capable d'agir sur notre présent, de transformer notre réalité et de faire bloc et de refuser la progression hégémonique du néo-capitalisme.

Ce « retard historique » entre les différentes couches sociales au sein d'un même présent historique forme, ce que nous appellerons des poches de passé dans le présent, hermétiques et résistantes au processus de développement néo-capitaliste et qui entrent en collision constante avec ce dernier, est très précisément ce que choisit de filmer Pasolini dans ces trois films en forme de notes : *Notes pour un film sur l'Inde* (1968), *Carnets de notes pour une Orestie africaine* (1970), *Les murs de Sana'a* (1971).

4. Ce terme apparaît pour la première fois chez Ernst Bloch dans sa recension de *Histoire et conscience de classe* de György Lukács en 1924 et devient par la suite la clé théorique pour interpréter la victoire du nazisme notamment dans son ouvrage *Héritage de ce temps*, J. Lacoste (trad.), Paris, Payot, 1978. La non-contemporanéité devient une véritable catégorie du temps, conçue comme *Multiversum* dans sa philosophie.

1. À propos de l'*energeia* et de la question plus générale de la production créatrice, voir Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, C. Walter (trad.), Paris, Circé, 1996 (notamment le chapitre « *Potesis et praxis* »).

2. Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, t. 1, F. Wuilmart (trad.), Paris, Gallimard, 1976, p. 284.

Notes pour un film sur l'Inde ou la contamination de la légende indienne dans le présent de l'industrialisation de l'Inde

Dans ce film, Pasolini commence par raconter une ancienne légende indienne, héritée de la tradition bouddhiste, sur le Maharaja Mahâsattva, qui par pure compassion pour une tigresse et ses petits affamés renonce à sa chair en leur faisant don de son corps afin qu'ils se nourrissent. Puis après avoir « traqué ses personnages » dans le peuple indien, il choisit pareillement de transposer cette légende dans le présent et demande aux ouvriers, aux sous-prolétaires, aux membres du parti communiste italien, à un Maharaja lui-même, avec la passion socratique le caractérisant, si aujourd'hui un Maharaja serait encore prêt à offrir son corps pour sauver la tigresse et ses petits affamés. Ainsi, en déplaçant la légende ancestrale du passé dans le présent de l'Inde de 1968, Pasolini lui confère un fort degré d'historicité, mieux encore, il en fait un outil métahistorique (*méta* étant considéré au sens de Tout) permettant l'affirmation forte du sens de l'histoire en processualité, d'une totalité en action allant de la légende mythique à l'histoire de l'indépendance de l'Inde. La légende du Majarat lui sert donc d'outil pour le déchiffrement de la réalité indienne et de son tout récent processus d'industrialisation en cours. Il crée donc entre ces deux moments de l'histoire de l'Inde une tension, un conflit historique radical, une contradiction vivante. Pasolini rend donc nécessaire le débat avec le passé de l'Inde, un débat conflictuel entre son propre passé et son présent car : « il me semble que l'unique force véritablement contestatrice du présent soit le passé. Il n'y a rien de tel qui puisse faire s'effondrer le présent comme le passé³ ». Et ce présent, c'est bien celui du néo-capitalisme dans lequel vit Pasolini. Le lien avec la tradition légendaire indoue et sa puissance transhistorique à analyser le présent est ici entièrement rendu nécessaire pour une critique lucide de l'industrialisation du pays. De fait, une séquence entièrement muette dans laquelle Pasolini ajoute au réseau des images,

3. Pier Paolo PASOLINI, *Polemica Politica Potere, conversazioni con Gideon Bachmann* (a cura di Riccardo Costantini), Milan, Chiarelettere editore, 2015, p. 56 (traduction personnelle).



Notes pour un film sur l'Inde, 1968

des métaphores (celui du Maharaja) vient renforcer ce débat nécessaire, cette multi-dimensionnalité du temps où le passé (la légende, l'héritage historique indien) vient questionner la phase historique que traverse l'Inde avec son industrialisation par les puissances occidentales. Ainsi, l'industrialisation néocapitaliste est crûment représentée par les rapaces, les vautours qui tournent autour de la carcasse de la vache sacrée.

Cette malédiction occidentale est figurée par des animaux des hauteurs, ceux qui s'abattent littéralement sur leurs proies innocentes, qui plongent pour dévorer la sacralité de l'Inde : le néocapitalisme occidental est une sorte d'Atride moderne, un rapace dévoreur de cadavres. Ici, le montage, le silence de cette séquence ne font que renforcer l'union de la poésie et de la tragédie historique que vit l'Inde à ce moment précis. Entre la métaphore par le recours au passé (le Maharaja) et le présage (pour l'avenir), entre l'image et la vision pasolinienne, il y a continuité, comme si l'appari-

tion de ces rapaces nous sautait au visage brutalement, comme si le silence dans lequel est plongée cette séquence faisait figure d'un rêve prophétique dynamitant la continuité du film et plongeant le spectateur hors du temps, suspendu entre deux temps (ou, pour revenir à notre comparaison initiale : *bloqué*, là entre deux temps, ce temps nécessaire à notre prise de conscience).

Le retour à la réalité se fait par la réintroduction du son en prise directe qui arrête « l'effet de suspension de réalité » : les cris stridents des oiseaux de proie se propagent, ils sont là, aux portes de l'Inde. Cette séquence interrompt le continuum de l'évolution historique (à la fois du film-diégèse, mais aussi de l'histoire en cours : l'industrialisation du Tiers monde), elle fait office d'un arrêt sur image nous restituant le sens de l'histoire dans toute son entièreté et sa complexité. Pour le dire en termes benjaminien, cette séquence nous offre un « véritable blocage messianique » de l'événement, c'est-à-dire « un a-présent qui, comme modèle du temps messianique,

résume en un formidable raccourci, l'histoire de toute l'humanité¹ ». Ce blocage doit s'entendre comme une force qui interrompt le déroulement catastrophique de l'histoire, pas n'importe quelle histoire : l'« histoire du Palais », celle des puissances occidentales qui fait de l'industrialisation sauvage du Tiers monde l'une de ses priorités. Il ne s'agit pas là d'une vision eschatologique (de la fin de l'histoire), mais d'un arrêt, d'une interruption rédemptrice contre la progression destructrice du néocapitalisme. Ce blocage, provoqué par l'irruption de la séquence muette sur le cours du film, incarne alors l'image d'une existence historique réelle, ces deux gros plans sur la fillette avec une légère variation de focale pourrait bien être « l'image de l'Humanité rédimée² ». Cette courte séquence se présente donc comme la véritable apparition du moment de la conscience historique en cours, qui peut être comprise chez Pasolini de deux façons différentes : sous la forme « classique » d'une révolution politique (pour preuve le cinéaste interroge des membres du Parti communiste italiens, les ouvriers), mais aussi sous la forme plus « éclatante » de la tradition (avec la séquence de la crémation par exemple). Chacune à leur façon, elles rendent évidente cette expérience du présent visant à « rassembler ce qui a été démembré³ » par le consumérisme, c'est-à-dire en termes pasoliniens : la réalité qui est sans cesse menacée par l'irréalité grandissante que produit le néocapitalisme, mutilant la réalité d'une partie d'elle-même.

Carnets de notes pour une Orestie africaine ou l'historicité du mythe dans l'Afrique de la décolonisation

Dans *Carnets de notes pour une Orestie africaine*, Pasolini inscrit le mythe antique dans l'histoire africaine en cours, puisque le mythe est selon lui métahistorique⁴. Le mythe est à la fois dans notre

temps et hors de celui-ci. C'est cette conception du mythe comme médiation qui permet à Pasolini d'identifier sa nature fondamentale avec un principe universel, mais dans un devenir historique. C'est uniquement dans cette mesure qu'il peut produire un organisme politique, une action sur la réalité. Ainsi, le sens profond de la tragédie d'Eschyle pour le cinéaste est essentiellement politique et les personnages ne sont que des symboles qui permettent scéniquement à Eschyle d'exprimer des idées. Pasolini y voit donc le moyen de figurer à la fois des principes universels et un problème historique concret, celui de la modernisation de l'Afrique. Replacer le mythe sur le front de l'histoire sans renoncer à sa dimension d'universalité permet à Pasolini alors un double geste critique, à la fois politique et historique. D'abord, Pasolini retrouve la dimension historique du mythe dans ce qui est commun à l'Orestie d'Eschyle et à ce qu'a vécu l'Afrique des années 1960 de la décolonisation, c'est-à-dire « l'année où la plus part des États africains ont récupérés très rapidement un retard séculaire en gagnant l'indépendance de la démocratie ». Il y a donc une analogie entre ces deux contextes politiques du passage violent d'une société primitive à la démocratie libre et moderne. L'Orestie décrit précisément cette mutation historique, anthropologique et l'analogie entre la Grèce antique et l'Afrique contemporaine est évidente pour le cinéaste : « l'Orestie synthétise l'histoire de l'Afrique de ces dernières années : le passage divin et brusque d'un état "sauvage" à un état civil et démocratique⁵ ».

La dimension d'universalité du mythe, Pasolini la retrouve dans la réalité africaine, dans ses paysages, ses peuples. En quête de ses personnages, il se met alors en route et fait de l'Afrique contemporaine l'intégration figurale du mythe de l'Orestie. Agamemnon pourrait être tout aussi bien ce chef de tribu, ou bien encore un paysan, un Mas-

1. Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, t. 1, 3, in Stéphane Mosès, *Walter Benjamin et l'esprit de la modernité*, Paris, Éditions du Cerf, 2015.

2. *Idem*.

3. Walter BENJAMIN, *Œuvres*, t. 3, M. de Gandillac, R. Rochlitz et al. (trad.), Paris, Gallimard, 2000, p. 334.

4. Voir Pier Paolo PASOLINI, in *Pasolini su Pasolini*,

Conversazioni con John Halliday, Italie, Biblioteca della Fenice, 1992, p. 115.

5. Pier Paolo PASOLINI, *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa in La città futura*, 07/06/1978 et reproduit dans *Pasolini e l'antico-I doni della ragione*, a cura di Umberto Todini, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 257-259 (traduction personnelle).

saï, au fond cela importe peu. Ce qui importe, c'est que toutes ces figures historiquement présentes dans la réalité africaine incarnent toutes potentiellement les symboles qu'Eschyle a mis en scène. Ce qui importe, c'est que le peuple africain porte en lui l'énergie du passé archaïque. Sur les marchés près de Kigoma, le metteur en scène Pasolini/Eschyle reprend donc sa traque. Il filme des pompistes, des tailleurs, des coiffeurs ; le peuple africain dans sa réalité historique. Dans leurs gestes, dans leurs visages, tout traduit la résistance de ce temps ancestral qui n'a pas encore été récupéré et assimilé par l'homologation néo-capitaliste actuelle (souvenons-nous de l'urgence d'échapper à la situation européenne néo-capitaliste pour le poète « Afrique, ma seule alternative ! »). La caméra semble hésiter un bref instant, puis repart, cherche encore frénétiquement un nouveau visage, un nouveau corps susceptible d'incarner au mieux les personnages-symboles de la tragédie. Rien n'est figé, et peu importe en réalité le choix final pourvu qu'il s'inscrive dans la réalité africaine de Kigoma à Dar es Salam, sur les rives du lac Victoria au Congo. D'ailleurs, à cette urgence de trouver, de se déplacer, de rencontrer ce *personnage-peuple* correspond la volonté pasolinienne de faire un film « populaire¹ » au sens gramscien du terme. La caméra doit donc enregistrer le plus largement possible ce peuple africain en action qui constituera le chœur tragique de l'Orestie : les paysans occupés à travailler la terre, les

ouvriers à la sortie de l'usine à Dar es Salam, les écoliers de Kigoma. En cherchant tous les éléments (hommes/décors naturels) en vue de la mise en scène du mythe, la caméra pasolinienne joue d'une inclination physique pour le peuple faisant preuve pour le dire en termes gramsciens d'une véritable « connexion sentimentale² » avec celui-ci. La proximité physique de la caméra avec les hommes et femmes africaines exalte les corps et les visages : elle cherche, hésite, s'approche puis repart avec une agilité déconcertante. Les gros plans se multiplient, les uns contre les autres, la frontalité chère au cinéaste magnifie la sacralité des gestes, des cérémonies tribales. Dans cette recherche effrénée des personnages, ce qui semblait appartenir au passé du mythe se révèle brusquement et absolument actuel sous l'effet de la caméra : lorsque la voix-off de Pasolini lit les extraits du texte d'Eschyle qu'il a lui-même traduit, la synthèse se produit : l'Orestie pasolinienne a lieu « maintenant » en Afrique, et le film ne fait que révéler l'omniprésence vitale du mythe en affirmant que ce qui appartient au passé est encore conservé dans le présent. Voilà réunis le mythique (le symbole exprimé par chaque personnage de la tragédie) et l'historique (le paysan massai, l'ouvrier africain, l'écolier). Par un bond explosif, celui du « saut du tigre » benjaminien³ à la fois géographique et temporel, nous passons de l'Afrique à Rome, dans une université. Pasolini confronte son travail avec les réflexions des étudiants africains venus étudier en Italie. Échanges. Ici, Pasolini verbalise son idée d'analogie, de contamination entre le mythe et l'histoire que vit l'Afrique, d'incarnation de l'Afrique en Orestie, et s'adresse aux étudiants : « Êtes-vous Oreste ? ».

1. « L'élément populaire "sent", mais ne comprend pas ou ne sait pas toujours ; l'élément intellectuel "sait", mais ne comprend pas ou surtout ne "sent" pas toujours. [...] L'erreur de l'intellectuel consiste à croire qu'on peut savoir sans comprendre et surtout sans sentir et sans être passionné (non seulement du savoir en soi, mais de l'objet du savoir) c'est-à-dire à croire que l'intellectuel peut être un véritable intellectuel (et pas simplement un pédant) s'il est distinct et détaché du peuple-nation, s'il ne sent pas les passions élémentaires du peuple, les comprenant, les expliquant et les justifiant dans la situation historique déterminée, en les rattachant dialectiquement aux lois de l'histoire, à une conception du monde supérieure, élaborée suivant une méthode scientifique et cohérente, le "savoir" ; on ne fait pas de politique-histoire sans cette passion, c'est-à-dire sans cette connexion sentimentale entre intellectuels et peuple-nation. », Antonio GRAMSCI, *Cahiers de prison* (M.S., p. 114-115, et G.q. II, § 67, p. 1505-1506.) [1932-1933], Cl. Perrus et P. Laroche (trad.), Paris, Gallimard, 1992.

2. *Ibid.*

3. Selon Walter Benjamin, la tâche dialectique de l'historien est de faire voler en éclat la continuité de l'histoire, d'allumer « la mèche du matériel explosif déposé dans le passé », Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Allia, 2003. Une capacité de dynamiter le continuum temporel que possède aussi la mode car « elle sait flirter l'actuel si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé » (Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire »). Cf. M. Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses Sur le concept d'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 101-104.

De fait, le montage est pensé en termes de contamination (on passe d'un lieu à un autre mais aussi d'une époque à une autre par le biais de la voix-off et de la lecture du texte d'Eschyle) liant la temporalité du mythe à l'actualité de l'Afrique. Mais cette contamination d'un temps par un autre ne se fait pas au détriment de l'un ou l'autre, elle s'effectue selon le principe d'un enrichissement, autrement dit, de la conservation du passé mythique et de son dépassement dans un nouvel organisme : ce que Pasolini nomme l'Afrique du futur. En ce sens, le montage rend possible cet enrichissement, créant des effets de la non-contemporanéité (*Ungleichzeitigkeit*) repositionnant le rapport au passé mythique dans un agir historique dialectique en développement et non pas dans un tempo hors de l'histoire. L'image elle-même devient le lieu de l'éclosion de ce rapport, celui du particulier contenant l'universel et vice et versa. On retrouve ici la qualité métahistorique du mythe. C'est dans cette double condition que se crée la possibilité d'un rapport, bref, d'un agir sur la réalité. Mais comment représenter physiquement, dans l'image, ce rapport ? En construisant ce que Pasolini nomme lui-même « des images-métaphores ». À ce propos, l'épisode de la transformation des Furies en Euménides l'intéresse particulièrement. En effet, les Euménides (Les Bienveillantes), nouvelles entités créées par Athéna, représentent la synthèse réconciliée des forces primitives antiques et la société nouvelle libre et démocratique. Comme un arrêt en gros plan sur un épisode de l'histoire (la transformation des Euménides) symbolise le moment historique où se situe la nation africaine : voici l'image-métaphore du film entier. Nous sommes à ce moment précis où « le nouveau monde est instauré au moins formellement et entre les mains du peuple ». La démocratie instaurée, l'Afrique doit désormais choisir quelle voie prendre, celle de la démocratie néocapitaliste européenne (que Pasolini rejette) ou celle d'une prise de conscience d'un peuple qui saurait synthétiser son passé et son présent en une nouvelle force de contestation,



1970

1. Ernst BLOCH, *Non-contemporanéités racontées in Héritage de ce temps*, J. Lacoste (trad.), Paris, Payot, 1978.

capable de transformer la réalité. D'ailleurs, ce choix, Pasolini le résume bien dans deux séquences à la fin du film. Le peuple africain peut choisir d'associer son passé à une simple enveloppe formelle, folklorique, comme dans la scène de la danse du peuple Wagogo dans la savane tanzanienne (faisant du rite ancestral de la danse un pur divertissement dépouillé de toutes ses significations sacrées) exécutée uniquement pour le plaisir. Ou bien, il peut au contraire choisir d'incarner l'Afrique nouvelle (« du futur ») synthétisant l'Afrique moderne, indépendante, libre et l'Afrique antique comme le suggère la scène du rite nuptial de Dodoma où la tradition antique et ses significations sacrées coexistent avec l'Afrique moderne et indépendante. Le présent africain concentre en lui l'aboutissement des luttes du passé, les souffrances offrant au peuple africain « une grande disponibilité à l'égard du futur », et cette possibilité encore concrète à ce moment de son histoire d'échapper à l'homologation moderne du néo-capitalisme. L'immixtion du mythe d'Eschyle dans le présent historique africain permet donc d'effectuer une double opération : à la fois celle d'une réflexion *sur le travail politique*, la formation de la conscience d'un peuple que révèle le film et celle d'une réflexion *sur le travail de la non-contemporanéité* permettant de dialectiser les différents aspects d'un héritage culturel diffus (ici le mythe grec) afin de pouvoir créer les possibilités d'une émergence d'une conscience nationale du peuple ; cette conscience s'inscrivant dans un processus historique allant de la Grèce antique à l'Afrique contemporaine.

***Les murs de Sana'a* ou la tradition comme force révolutionnaire**

Ce film, dont le tournage n'a duré qu'une seule journée, durant celui prévu pour *Les Mille et une nuit*, se présente dès son ouverture comme une critique radicale de l'idée du progrès néo-capitaliste (compris également dans le sens de sa progression impérialiste), que Pasolini redéfinit plus justement sous le mot « développement¹ » et qu'il oppose au

véritable progrès qui conduit, au contraire du développement du bien-être hédoniste, à la libération et au progrès social des hommes. Pasolini part du constat que l'histoire hégémonique néo-capitaliste n'apparaît que comme une suite de catastrophes qui a rendu *de facto* impossible la foi naïve dans un progrès linéaire. Pire encore, ce développement historique *là* se présente comme un processus de destruction inexorable d'une partie de l'humanité, celle composée des humbles, des pauvres, des sous-prolétaires, des paysans. Il fait donc œuvre de critique marxiste de l'histoire et en appelle à la dialectique de l'histoire: « je suis marxiste au sens le plus exact du terme quand je hurle, quand je m'indigne contre la destruction des cultures particulières, parce que je voudrais précisément que les cultures particulières soient une contribution, un enrichissement et entrent dans un rapport dialectique avec la culture dominante² ». Ainsi, ce qui peut sembler aujourd'hui « non politiquement correct », défendre un mur, acquiert chez Pasolini une véritable position idéologique : ce mur à défendre est physique (Sana'a) mais s'incarne aussi dans une vision politique de l'histoire. En effet, en tant qu'il s'érige contre la progression uniformisante néo-capitaliste, ce mur est aussi celui par quoi s'érige la contradiction (ici la tradition) comme force de contestation non encore absorbée par le Pouvoir homologuant. Le panoramique devient alors le mouvement de caméra qui met le mieux en évidence la destruction en cours de la ville de Sana'a et l'absorption de la culture yéménite par l'expansion néo-capitaliste dans l'enceinte de la ville. Ainsi, cette figure paradigmatique du lien au cinéma (mouvement de caméra qui crée un lien entre deux choses, deux réalités) ne fait ici que nous renvoyer le rapport de destruction de l'ancien par le nouveau. Les nombreux travellings servent à mettre en rapport dans une même image deux réalités hétérogènes dont l'une menace l'autre : en témoignent ces nombreux plans où les murs de Sana'a s'effondrent en partie tandis que la vie « moderne » consumériste (voitures, construction d'immeubles modernes) s'est infiltrée dans l'enceinte de la ville sainte, la

1. Voir notamment *Développement et progrès*, in *Écrits corsaires*, Ph. Guilhon (trad.), Paris, Flammarion, 1976, p. 225-229.

2. Pier Paolo PASOLINI, *La Langue vulgaire*, F. Ricci (trad.), Paris, La Lenteur, 2013, p. 39.

menaçant de toutes parts. Ainsi, c'est au cinéma que revient la charge de dévoiler ce que fait aux Hommes ce faux progrès porteur de mort et de destruction, de nous révéler qu'il n'y a pas qu'une histoire bourgeoise hégémonique du néo-capitalisme, mais qu'il existe encore cette histoire des humbles, une histoire fondée sur le progrès social et une conscience historique commune. C'est alors spécifiquement au cinéma qu'incombe la tâche, selon Pasolini, de restituer la réalité dans sa totalité et son unité dialectique.

Dès lors, la critique du concept de progrès chez Pasolini est étroitement mise en relation avec le moment historique que vit l'humanité, autrement dit avec le néo-capitalisme. Sa critique du progrès hédoniste¹ repose sur le rejet fondamental de la temporalité profane et impérialiste du consumérisme dépourvue de tout contenu (« *Le vide du Pouvoir*² ») où chaque instant est aussi dénué de valeur que le précédent ou le suivant. La temporalité hédoniste repose pour Pasolini sur un temps homogène et vide, sur une histoire réduite à sa pure forme. Dans ses conditions, l'histoire produite par le néo-capitalisme en raison de son

homogénéité, de sa capacité d'homologuer un moment avec un autre moment (une temporalité sans qualité), est une histoire où rien de radicalement nouveau ne peut se produire, où rien ne peut se déterminer, ou le temps n'est soumis à aucune décélération ou accélération ; bref, une temporalité statique mortifère. Pasolini voit donc dans l'expansion du progrès néo-capitaliste (d'ailleurs le premier plan s'ouvre sur une route, ce qui n'est pas anodin) et des dégâts qu'il a provoqués en termes d'urbanisation à Sana'a un réel danger de destruction des valeurs ancestrales caractéristiques du Yémen depuis des siècles.

1. Pasolini perçoit dans la fonction hédoniste un bouleversement destructeur, dégradant et homologuant, provoquant une véritable transformation anthropologique du peuple. Il explique : « le consumérisme est une forme absolument neuve, révolutionnaire du capitalisme, parce qu'il porte en lui des éléments nouveaux qui le révolutionnent : la production de biens superflus à une énorme échelle et donc la découverte de la fonction hédoniste. La découverte de la fonction hédoniste fait que ce nouveau capitalisme, cette nouvelle configuration sociale [...] ne veut plus avoir de pauvres, mais veut des personnes aisées qui puissent consommer, elle veut avoir de bons consommateurs plutôt que de bons citoyens. Cela a transformé anthropologiquement les Italiens. Pourquoi les Italiens plus que d'autres ? [...] Parce que l'Italie n'a eu ni une unification par la monarchie, ni une unification par la réforme luthérienne, ni par la révolution industrielle ; elle n'a eu aucune de ces révolutions unificatrices, uniformisantes. Donc, l'Italie pour la première fois est unifiée par le consumérisme », Pier Paolo PASOLINI, *La Langue vulgaire, Volgar'eloquio* (compte-rendu de sa dernière intervention publique 21/10/1975), *op. cit.*, p. 33.

2. Nous renvoyons le lecteur au célèbre *Article des lucioles* qui portait initialement le nom de *Le Vide du pouvoir en Italie*, dans *Écrits corsaires*, *op. cit.*, p. 180-189.



Les Murs de Sana'a, 1991

Et c'est par le biais de la restitution d'une temporalité perdue (ou en voie de disparition pour être plus précis) que Pasolini participe à l'actualisation de l'histoire hors du Palais et rend *effective* l'histoire des humbles. C'est donc le passé, la tradition qui met au jour, dévoile la réalité cachée de l'histoire, cette partie amputée et masquée par l'idéologie néocapitaliste et qui est, précisément l'histoire des simples et des humbles.

Nous nous adressons à l'Unesco¹ au nom de la vraie, bien qu'encore non exprimée, volonté du peuple yéménite. Au nom des hommes simples que la pauvreté a maintenu purs. Au nom de la Grâce des siècles obscurs. Au nom de la scandaleuse force révolutionnaire du passé².

Face à l'« histoire du Palais » dont le progrès est exclusivement *concedé d'en haut*, soit par le pouvoir et non conquis par les luttes sociales portées par le bas et arrachées au pouvoir. Concrètement, Pasolini oppose à l'expansion moderne néocapitaliste, la tradition et les valeurs du passé de Sana'a comme force de contradiction vivante et actuelle. « Cette force révolutionnaire du passé » est bien celle conquise par le bas (par son peuple) et qui contient en elle un futur en gestation, en attente et qui fonde les aurores de la nouveauté ; c'est-à-dire les forces d'opposition actives dans un avenir entravé, mais qui, sous l'effet d'une irruption soudaine d'une forme de vie infiniment plus haute et plus intense que ce progrès mortifère, brise la « continuité et la progression » de cette histoire des puissants, apportant avec elle un bouleversement radical de la réalité en vue de la libération

1. Pasolini lance en effet cet appel à l'UNESCO afin de sauver Sana'a de la destruction qui la menace. Ainsi il dit en voix-off à la fin du film : « Nous nous adressons à l'Unesco afin qu'il aide le Yémen à se sauver de sa destruction, commencée par la destruction des murs de Sana'a. Nous nous adressons à l'Unesco afin qu'il aide le Yémen à avoir conscience de son identité et du pays précieux qu'il est. Nous nous adressons à l'Unesco afin qu'il contribue à arrêter une spéculation misérable dans un pays où personne ne la dénonce. Nous nous adressons à l'Unesco afin qu'il trouve la possibilité de donner à cette nouvelle nation la conscience d'être un bien commun de l'humanité et de devoir se protéger pour le rester [...] ».

2. Texte de Pasolini et récité à la fin du film documentaire *Les Murs de Sana'a*.

d'un futur empêché. Avec son film pour sauver la ville sainte de Sana'a, Pasolini est aux prises avec le présent, tout comme avec le passé qui contient de « l'avenir entravé³ ». Ainsi, le motif de cet attachement au passé et à la tradition⁴, de cet *accomplissement* des idées du passé⁵, permet la réalisation de l'ancienne œuvre avec conscience et rend possible la figuration d'espérances organisatrices de l'agir politique. Cette intégration figurale du passé dans le présent de l'image⁶ est très bien rendue

3. Ernst BLOCH, *Le Problème d'une dialectique à plusieurs niveaux (Nature logique des contradictions non-contemporaines)*, *Héritage de ce temps*, op. cit., p. 112.

4. « Je suis une force du passé. / À la tradition seule va mon amour. / Je viens des ruines, des églises, / des retables, des bourgs/ abandonnés sur les Apennins ou les Préalpes, / là où ont vécu mes frères/ [...] Et moi, fœtus adulte, plus moderne/ que tous les modernes, je rôde/en quête de frères qui ne sont plus », Pier Paolo PASOLINI, *Poésies mondaines (10 Juin 1962)* dans *Poésie en forme de rose I – La réalité*, R. Ceccatty (trad.), Paris, Édition bilingue Rivages Poche, 2015, p. 75.

5. Voir notamment Karl MARX, *Lettres à Arnold Ruge (Septembre 1843) in Correspondance*, Gilbert BADIA et Jean MORTIER (dir.), H. Auger, G. Badia et al. (trad.), Paris, Éditions Sociales, 1978. P.P. Pasolini choisit non seulement l'expression de Marx « *Le rêve d'une chose* » comme titre éponyme de son roman paru en 1962 – Pier Paolo PASOLINI, *Le rêve d'une chose (Il sogno di una cosa)*, A. Levi (trad.), Paris, Gallimard, 1965 – mais il ajoute en exergue de son roman un extrait de la lettre de K. Marx : « Notre devise doit donc être : réforme de la conscience non par des dogmes, mais par l'analyse de la conscience mystique inintelligible à elle-même, qu'elle se manifeste dans la religion ou dans la politique. Il apparaîtra alors que depuis très longtemps le monde possède le rêve d'une chose... » Marx poursuit : « dont il suffirait de prendre conscience pour la posséder réellement. On s'apercevra qu'il ne s'agit pas de tirer un grand trait suspensif entre le passé et l'avenir, mais d'accomplir les idées du passé ». Le texte complet est disponible en ligne ici : <<http://www.karlmarx.fr/marx-correspondance-ruge.php>>, consulté le 10 juillet 2017.

6. Sur la question de l'intégration figurale du présent dans le passé et vice et versa voir notamment Pasolini dans sa lettre adressée à Carlo Lizzani : « Il est vrai, donc, que le cinéma (voir Barthes et Jakobson) est essentiellement métonymique. Mais dans le cas d'un film historique d'auteur, il devient totalement métaphorique. De fait, le passé devient une métaphore du présent, mais dans un rapport complexe car le présent est aussi l'intégration figurale du passé ». Et il conclut : « Cela dit, comme on le sait, le « sentiment de l'histoire » est une chose très poétique, et peut être suscité à l'intérieur de nous, et nous émouvoir aux larmes, avec n'importe quoi : car ce qui nous pousse à revenir en arrière est tout aussi humain et nécessaire que ce qui nous pousse à

par les plans clôturant le film dans lesquels, dans une seule et même image, Pasolini – dans un geste de restitution de la réalité dans sa totalité, c'est-à-dire en y maintenant les forces contradictoires qui s'y affrontent – rend compte cinématographiquement de l'opposition dialectique radicale entre deux histoires : celle de ce qu'il nomme *l'après-histoire capitaliste du développement* (construction de nouveaux bâtiments, voitures, biens de consommation superflus) et celle des humbles, *l'histoire des sans espoirs* qui luttent pour leur émancipation et le progrès social (d'ailleurs le film est dédié à cet homme épouvantail travaillant au champ). La lucidité critique pasolinienne est de discerner avec clarté tout avenir entravé contenu dans le présent, en nous restituant une image de « la société nouvelle entravée que l'ancienne porte en elle dans ses forces productives¹ ». Dès lors, le passé ou le non-contemporain apparaît comme source vivante de l'action révolutionnaire. Le passé n'est pas mort car il n'est qu'inachevé. Cet inachèvement, il le prolonge dans le présent sous la forme de désirs non assouvis, de manques non comblés et d'aspirations encore insatisfaites. De la frustration du passé non assouvi (de ses révolutions avortées, de ses projets d'émancipation réprimés) naît la volonté d'un changement radical dans l'avenir, la quête d'un monde meilleur : *le Novum*². Ainsi, on pourrait dire avec Ernst Bloch :

L'objectivement non-contemporain est ce qui est loin du présent et étranger à lui ; il englobe donc des vestiges qui disparaissent et surtout un passé qui n'a pas été remis à jour, qui n'est pas encore « dépassé » d'un point de vue capitaliste. Ce sont des contradictions qui opposent le traditionnel au temps présent du capitalisme, et des éléments d'une société ancienne qui ne sont pas encore morts. Ce

sont donc déjà des contradictions issues depuis le début d'intentions insatisfaites, des divisions avec le passé lui-même : non pas dans l'instant présent, comme les divisions des contradictions contemporaines, mais pour ainsi dire à travers toute l'histoire ; de sorte qu'ici des contradictions cachées qui s'opposent même à l'histoire, c'est-à-dire des contenus intentionnels non encore remis à jour du passé, peuvent même, le cas échéant, participer à la rébellion³.

Conclusion : espérance et émancipation ou du passé comme *potentia possibilitas* pour l'avenir

Avec la vitalité liée à l'urgence de saisir un monde en disparition, Pasolini s'est donc déplacé pour traquer ces topos politiques où il existe encore des poches de non-contemporanéité, des *îlots non amalgamés* par la société consumériste et néocapitaliste. Ainsi, le sous-développement indien, africain, et de la ville de Sana'a, au lieu d'être déploré comme s'est habituellement le cas par la pensée colonialiste occidentale est, chez Pasolini, questionné puis valorisé : cet écart temporel de développement, ce refus du temps instauré par la société néocapitaliste en pleine expansion (de façon cancérigène pour reprendre la métaphore pasolinienne), devient alors par la médiation du style pasolinien ce par quoi nous sommes rendus à l'histoire⁴, autrement dit cette possibilité concrète de transformer la réalité, d'agir sur le cours de l'histoire, de devenir de nouveaux acteurs du processus historique en cours. Dès lors, ces « poches » riches de passé dans le présent historique sont le *topos utopique* à partir desquelles il est possible d'entretenir et de nourrir une espérance concrète pour le futur et édifier, ce que Ernst

aller de l'avant », Pier Paolo PASOLINI, *Le Sentiment de l'histoire in Cinema nuovo*, 19^e année, n° 205, Mai-Juin 1970, H. Joubert-Laurencin (trad.), dans *Trafic*, n° 73, Printemps 2010, p. 131.

1. Ernst BLOCH, *Le Problème d'une dialectique à plusieurs niveaux (Nature logique des contradictions non-contemporaines)*, *Héritage de ce temps*, op. cit., p. 112.

2. Bloch distingue trois catégories inhérentes au processus dialectique fondant « Le principe espérance » : le Front, Le Novum et la Matière, in *La Certitude, le monde inachevé, le foyer (Heimat)*, *Le Principe Espérance*, t. 3, op. cit., p. 554.

3. Ernst BLOCH, *Non-contemporanéités racontées*, in *Héritage de ce temps*, op. cit., p. 110.

4. Nous reprenons l'expression d'un poème de Pasolini lui-même. « Ce que voulait être le Réalisme, fut-il babélique ou mimétique, vous pourriez vous indigner, vous pourriez vouloir la révolution... Mieux vaut que vous ne sachiez pas que ce style voulait vous rendre à l'histoire : car, si vous le saviez, vous incendieriez votre État et votre Église », Pier Paolo Pasolini, *En mémoire du réalisme (1960)*, in *Poésies 1943-1970*, Nathalie Castagné, R. de Ceccatty et al. (trad.), Paris, Gallimard, 1990, p. 315.

Bloch appelle des « images de souhait », annonçant *le novum*¹. En d'autres termes, ces poches de passé figurées dans ses films ne sont pas figées, ni statiques, et ne s'inscrivent nullement dans une conception passéiste, mais elles portent en elles organiquement cette conception aristotélicienne dynamique de la matière comme « *potentia possibilitas* », c'est-à-dire cette conception de l'étant comme puissance, potentialité, processualité permanente, c'est-à-dire composées d'une *mater-matière* capable d'engendrer le nouveau. De fait, cette action n'est possible que si *ces poches de passé* sont soumises à l'action dynamique d'une poussée en tant qu'être-en-possibilité permettant l'extériorisation de leur action sur le présent historique. Chez Pasolini, cette poussée créatrice (*poiesis*) s'exerce, nous l'avons vu, sous la forme d'une contamination, d'un déversement d'un temps passé dans notre présent historique, qui contient en gestation la possibilité concrète et objective pour le peuple d'une transformation de la réalité (*praxis*). La figuration du passé est donc pensée par le cinéaste comme une source inépuisable où naissent toutes les formes et les figures du réel. Le passé devient alors une source intarissable de création du nouveau, du non encore advenu ; la force révolutionnaire, riche de possibilité et capable, si les hommes en prennent conscience, d'une action émancipatoire pour la liberté les peuples. Il ne s'agit pas ici d'opposer l'ancien au moderne (comme le font les forces réactionnaires) mais bien d'appréhender la totalité du processus historique (fait de dénivelllements temporels) qui forme la réalité dans laquelle nous vivons, aujourd'hui plus que jamais. En ce sens, pourrions-nous dire que l'utilisation des motifs non-contemporains dans le cinéma pasolinien projette la possibilité d'une action qui libère aussi bien l'individu que la collectivité, concrétisant : « l'identité du Nous avec soi-même et avec son monde, à la place de l'aliénation² », c'est-à-dire la constitution d'un

horizon commun, l'aube de l'humanité – le Foyer *partagé*.

Souvenons-nous des tout derniers mots du *Principe espérance* : « dès que l'homme se sera saisi et qu'il fondera ce qui est sien dans une démocratie réelle, sans dessaisissement et sans aliénation, naîtra dans le monde quelque chose qui nous apparaîtra à tous dans l'enfance et où personne encore n'a jamais été : le Foyer (*Heimat*)³ ».

Mélinda TOËN

1. Le *novum* est selon Bloch, le signal éveillant la conscience de l'extérieur, autrement dit il a pour fonction de dévoiler « l'obscur du moment vécu » pour lui permettre d'atteindre la lucidité au niveau de l'action consciente. Nous renvoyons le lecteur notamment *Le Principe Espérance*, t. 1, *op. cit.*, p. 169-170.

2. Ernst BLOCH, *Le Sauvetage de l'individu par la communauté*, in

Le Principe Espérance, t. 3, *op. cit.*, p. 69.

3. Ernst BLOCH, *La Certitude, le monde inachevé, le Foyer (Heimat)* in *Le Principe Espérance*, t. 3, *op. cit.*, p. 560.