

La *pietà* de Guernica

LE RETOUR D'UN MODÈLE FIGURATIF CHRÉTIEN DANS UN FILM RÉVOLUTIONNAIRE

En 1975, Fernando Arrabal réalise *L'Arbre de Guernica*, un film qui entend tout à la fois reconstituer l'époque trouble de la Guerre civile espagnole et se servir de ce prétexte pour porter les revendications et les critiques plus contemporaines du cinéaste, dramaturge, poète et pataphysicien. Dans cette œuvre, Arrabal semble instruire trois modes différents de relation – et de citation – au temps passé : il y a d'abord l'utilisation d'images d'archives qui documentent une époque révolue ; ensuite, l'acte de la reconstitution d'une période historique ancienne ; et enfin, la réutilisation d'un modèle figuratif et plastique emprunté à la peinture narrative classique. Il est possible de localiser un changement de nature progressif dans ces trois modalités de citation du passé : le premier, d'une fonction exclusivement documentaire, paraît entièrement dédié au cadre narratif et diégétique mis en place par le cinéaste espagnol ; avec le deuxième, la référence au passé commence à se compliquer d'une volonté corollaire tournée vers l'interrogation du présent ; mais il semble que ce ne soit qu'avec le troisième, pourtant le plus accidentel et passager, qu'Arrabal parvienne véritablement à ouvrir son film à un montage temporel complexe et ses images à la portée opérante d'une prise de position tout à la fois éthique, anthropologique et politique.

De l'archive au montage

Espagne, été 1936, en pleine Guerre civile. Dans la petite ville de Villa Ramiro, les tensions éclatent : le Comte de Cerralbo et ses trois neveux, fièrement ralliés à l'idéologie fasciste et soutenus par l'armée franquiste, se heurtent à l'indiscipline de leurs administrés, rébellion menée tambour battant par Goya, fils républicain du Comte, et Vandale, une mystérieuse rebelle et *passionaria* locale. Après le bombardement de Guernica, la résistance s'organise ; Villa Ramiro devient le centre national de la lutte républicaine et doit faire face au siège violent mené par les armées de

Franco, soutenues par celles d'Hitler et Mussolini. C'est au fil de ce développement diégétique, et de façon sporadique, qu'Arrabal choisit de faire apparaître des images d'archives en noir et blanc empruntées au fonds documentaire de la « Guerre civile espagnole », qui viennent servir d'illustration aux divers rebondissements narratifs.

Ces scènes de bombardements, de défilés fascistes, de réunions franquistes et d'effondrements d'immeubles semblent obéir à deux fonctions principales : d'abord, une fonction *économique*, puisque les images réelles, « historiques », viennent s'inscrire dans le film en lieu et place de leurs référentes diégétiques et fictionnelles, que le cinéaste n'a pas tournées et qu'elles remplacent efficacement ; ensuite, une fonction proprement *documentaire*, puisqu'elles viennent, selon Arrabal lui-même, offrir au film son « atmosphère authentique » et poser les bases solides d'un « fondement historique précis et réel¹ ». En somme, elles répondent à la double fonction ontologique et autoritaire de l'archive, que Jacques Derrida exhumaît des origines étymologiques du terme :

Arkhé [...], ce nom coordonne apparemment deux principes en un : le principe selon la nature ou l'histoire, *là où* les choses *commencent* – principe physique, historique ou ontologique –, mais aussi le principe selon la loi, *là où* des hommes et des dieux *commandent*, *là où* s'exerce l'autorité, l'ordre social, *en ce lieu* depuis lequel *l'ordre* est donné – principe nomologique².

Michel de Certeau s'était avisé de la détermination constante à laquelle sont soumis les objets prétendument historiques, dont la réalité représentée ne peut être subsumée sous celle qu'ils sont censés documenter : on ne saurait offrir aux images d'archives ou aux reconstitutions de l'histoire une

1. Fernando ARRABAL, *Plaidoyer pour une différence. Entretiens recueillis à Courcerault par A. Chesneau et A. Berenguer*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 110.

2. Jacques DERRIDA, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 11.

puissance objective d'attestation que l'historien se refuse même à accorder aux récits historiographiques¹. « L'image d'archive, écrivait Georges Didi-Huberman, n'est qu'un objet entre mes mains, un tirage photographique indéchiffrable et insignifiant tant que je n'ai pas établi la relation – imaginative et spéculative – entre ce que je vois ici et ce que je sais par ailleurs² ». Si ces traces filmiques du passé qui rendent visibles faits et événements constituent une source privilégiée, voire même inévitable, pour dépeindre un intervalle historique spécifique, la visée poursuivie par Fernando Arrabal dans ce film semble être cependant bien plus large que la simple fabrication d'une fresque sur l'histoire espagnole : « J'ai été très sensible à la répression qu'exerce l'autorité, disait-il, c'est-à-dire à la facette à mes yeux la plus capitale du totalitarisme. Et en me révélant contre cette répression j'ai fait une œuvre beaucoup plus universelle que si j'avais simplement refusé le franquisme³ ».

De même que l'on ne saurait réduire la complexité des fonctions temporelles et mémorielles des images de *L'Arbre de Guernica* à ce que Rosalind Krauss aurait nommé la valeur « indicielle⁴ » de ces montages d'archives, la situation de la diégèse filmique en des temps chronologiquement révolus ne doit pas être confondue avec la simple volonté d'une reconstitution historique – celle-ci se voit, du reste, sans cesse troublée par l'esthétique arrabalienne, mélange d'un ensemble de séquences à la fois fantasmagoriques, surréalistes et parodiques qui parasitent déjà le régime de la reconstitution, et montrent que l'essentiel ne se trouve pas là. Il s'agit plutôt, semble-t-il, de reconstruire une situation temporelle passée pour mieux pointer ce qui en a survécu dans la période actuelle : comme un geste de « déphasage », de « non-coïncidence », de mise à l'écart anachronique qui sera d'ailleurs préconisé par Giorgio

Agamben en tant que mise à distance nécessaire de l'actuel pour mieux saisir le contemporain⁵.

C'est bien Walter Benjamin qui, le premier sans doute, a tenté de dépasser l'idée traditionnelle d'un temps progressif et universel, pour ouvrir l'historicité à des temporalités ouvertes, fragmentées voire télescopées. Lorsqu'il affirmait que « l'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'"à-présent"⁶ », il proposait au fond que ce soit à partir du « maintenant » que désormais s'élabore la connaissance historique, c'est-à-dire à partir d'un point critique où l'actuel, la mémoire et l'historicité se pensent à l'aune du paradoxe, de l'anachronisme et du symptôme.

Passer de la visibilité du document à la lisibilité d'une connaissance historique suppose donc une intervention, une procédure capable d'ouvrir une brèche dans laquelle peut s'engouffrer la contradiction et l'ambiguïté d'une articulation nouvelle entre des strates temporelles différentes : soit un geste de *montage* qui en fasse jaillir le sens. Sous la plume de Benjamin, c'est l'*image dialectique* – et son « éclair » – qui venait assumer ce rôle consistant à interrompre le continuum historique, en télescopant des couches temporelles disparates pour engager tout à la fois une esthétique du temps et une politique de la mémoire⁷. Or, c'est précisément dans un tel *éclair* – un moment accidentel et passager où les temporalités se rencontrent et s'entrechoquent pour rendre intelligible la lisibilité historique d'une époque – que je propose de lire une autre revendication esthétique et politique prise par Fernando Arrabal dans *L'Arbre de Guernica*, ou du moins qu'il a laissé surgir par sa mise en scène : en contradiction apparente avec le programme explicite du film, le plan en question laisse survivre un motif d'origine chrétienne qui invite à être relu à partir des données anthropologiques et historiques qu'il contribue à redistribuer.

1. Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 349.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 142.

3. Fernando ARRABAL, *Plaidoyer pour une différence*, *op. cit.*, p. 23.

4. Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index » (1977), dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, J.-P. Criqui (trad.), Paris, Macula, 1993, p. 69.

5. Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, M. Rovere (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 10 et suiv.

6. Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », M. de Gandillac (trad.), *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 439.

7. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, J. Lacoste (trad.), Paris, Cerf, 2002, p. 479 et suiv.

Du pathos à la praxis

Plutôt que l'utilisation d'images d'archives ou la reconstitution historique, c'est donc par un autre mode de citation du passé que s'effectuerait cette volonté d'analyse du temps présent à laquelle, chez Benjamin, devait mener ce regard « à rebrousse-poil » de l'histoire, lui seul à même d'ouvrir l'œuvre à un montage temporel capable d'élaborer une véritable réflexion politique et historique. Ce troisième mode met en relation le temps contemporain du film et le temps passé de sa reconstitution avec une temporalité beaucoup plus ancienne, celle de la mémoire visuelle – et religieuse – de l'Occident : c'est à l'aune d'un modèle figuratif emprunté à la peinture chrétienne, que tout à la fois il remploie et réinterprète, qu'il semble plus fécond de mesurer la participation du film à son projet anthropologique et politique.

Voici un plan qui, véritablement, fait problème : dans un film entièrement blasphématoire (légion sont les séquences iconoclastes où les figures saintes se retrouvent notamment souillées par divers fluides corporels) qui n'hésite pas à tenir la religion catholique pour alliée et complice indéfectible du totalitarisme, c'est pourtant une formule plastique chrétienne qui vient prendre en charge l'émotion pathétique engendrée par l'oppression. À la toute fin du film, et au moment de représenter la détresse de Vandale et de Goya, ses deux personnages enfermés au fond des geôles franquistes – dont Arrabal, emprisonné en 1967, connaît bien les conditions « dantesques¹ » –, l'image utilisée va en effet prendre les espèces, figuratives et cérémonieuses, immédiatement reconnaissables, d'une *pietà* : un personnage masculin se meurt, allongé, tandis qu'un personnage féminin le tient sur ses genoux pour le pleurer.

Ce motif privilégié de la peinture renaissance chrétienne n'est esquissé ni dans les Évangiles, ni dans le culte officiel ; c'est l'art pictural qui l'in-



Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica*
(Babylone Films, 1975)

vente, en dérivation du modèle traditionnel de la Vierge assise, par une simple substitution du Crucifié à l'Enfant². Le thème iconographique de la *pietà* apparaît en effet comme une terrible congrégation de douleurs : celles du Christ, endurées sur la Croix, mais aussi et surtout celle de Marie, dévastée par la mort de son Fils, la plus cruelle des souffrances qu'une mère puisse supporter. Il s'agit donc d'une formule figurative inventée par la peinture qui, par sa « tendresse déchirante³ », tend à transmettre la vérité de l'expression de la douleur.

Une *pietà* peut également être considérée comme une image qui nous présente une émotion éminemment *participative*, résolument tournée vers l'empathie donc, mais aussi vers l'action. On doit à Hans Belting, dans son analyse de l'évolution du thème depuis la fin de l'époque médiévale, d'avoir montré ce que celui-ci doit à une rhétorique visuelle et à un régime culturel particuliers. L'historien y voit un dérivé de l'*Imago pietatis*, cette image de dévotion qui devait son pouvoir à ses effets « psychologiques », c'est-à-dire, au fond, à sa capacité de ne solliciter les affects du spectateur que pour finalement l'inviter à engager un discours intime avec ce qu'elle représente. Il ne s'agit rien de moins que d'une fonction rhétorique assignée à l'image : celle-ci doit présenter, montrer, pour à la

1. Fernando ARRABAL, *Lettre au général Franco*, D. Sevrain (trad.), Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, p. 34.

2. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 103.

3. *Ibid.*, p. 106.

fois rendre visible et prouver, comme une « injonction » qui invite le spectateur à la contemplation et à la dévotion, puis renforce sa participation en tissant une relation de réciprocité entre le culte et les images qui l'accompagnent¹.

C'est en repartant de ce régime *rhétorique* que Belting entend réévaluer la compréhension du thème de la *pietà* : celui-ci, vecteur de la plus extrême des douleurs, est aussi le viatique d'une mise en mouvement. Il possède donc originellement un ensemble de caractéristiques qui induisent un trajet pouvant aller du *pathos* jusqu'à la *praxis* : on passe de l'émotion subie à la participation agie, d'un ressenti pathétique à un agir collectif dans le culte. Georges Didi-Huberman a récemment tenté de mesurer à nouveau, en repartant d'un programme figuratif lié à l'iconographie chrétienne de la *mater dolorosa* et au sein d'un projet global de réhabilitation des puissances émancipatrices propres aux émotions, la séquence des funérailles du marin Vakoulintchouk dans *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925). Les gestes de lamentation des pleureuses, à son sens, ne peuvent être réduits à leur seul sens figuratif car ils doivent être aussi reconduits à l'engagement d'une puissance mémorielle tournée vers la résistance : « il ne s'agit en rien d'un unilatéral "message de douleur" ou d'un simple "tableau de *Pietà*" [...] mais d'un *mouvement de passage* entre la douleur subie et son contraire, la colère agie² ». Les pleurs du port d'Odessa, en prenant la forme archaïque et rituelle d'une survivance plastique, vont finalement évoluer vers leur antonyme intégral – ce sont des pleurs de douleur et de résignation qui se changent en un cri de colère et de résistance.

Dans le cas de *L'Arbre de Guernica*, il semble que se produise le trajet inverse : c'est toute la *praxis* antérieurement agie par les habitants de Villa Ramiro qu'il convient, rétrospectivement, d'envisager à l'aune de ce moment intense de *pathos* ; placé entre l'atroce série d'exécutions qui solde l'insurrection réprimée de la cité et l'évasion finale de Vandale et Goya, porteurs explicites des espoirs du peuple, ce plan vient cristalliser la

détresse, l'émotion et l'oppression contre laquelle la communauté s'est précédemment soulevée et, durant la minute où la *pietà* se forme progressivement, plus aucun son ne vient troubler cette expression typique d'une souffrance qu'il faut rapporter à celle de la collectivité martyrisée. Mais il y a plus : au sein d'un film qui fusille les crucifix et recouvre les statues mariales de sperme, l'atmosphère de recueillement et l'apaisement non-parodique dans laquelle s'inscrit ce tableau vivant invite à ce que l'on considère l'appel qu'il semble adresser à son spectateur, la force rhétorique d'une mise en action – *praxis* – qu'il semble vouloir transmettre à la vision de cet instant de plainte silencieuse – *pathos* – porté par les gestes de ses personnages.

De la citation du passé à la critique du présent

Dans son ouvrage monographique sur Jean-Luc Godard, Georges Didi-Huberman énonçait cette sorte de théorème éthique selon lequel toute entreprise de citation d'un passé ne serait efficace qu'à être raccordée, simultanément, à une pensée critique, à un appel en regard du temps présent et de ses crises :

Citer le passé n'a que très peu de sens – autre qu'antiquaire ou nostalgique – si l'on ne s'acquitte pas du souci de le *citer à comparaitre*, de le citer au procès toujours ouvert de notre histoire présente. Les passés cités ne valent qu'à *porter plainte* contre les états présents de l'injustice³.

La citation du passé, le passé revenant – la survivance d'une *pietà* – doit donc être le moment d'une intensité dialectique, critique et politique, fondée sur une tension dialectique entre retour du passé et mise en cause du présent. Après avoir concédé que son œuvre était bien plus universelle qu'une simple condamnation du franquisme, Fernando Arrabal poursuivait ainsi : « Le franquisme, ce n'est pas qu'un accident de l'histoire, alors que l'oppression est partout⁴ ». C'est précisément au

1. Hans BELTING, *L'Image et son public au Moyen Âge* (1981), F. Israel (trad.), Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 106 et suiv.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'Histoire*, 6, Paris, Minuit, 2016, p. 278.

3. Georges DIDI-HUBERMAN, *Passés cités par J.L.G. L'Œil de l'Histoire*, 5, Paris, Minuit, 2015, p. 33.

4. Fernando ARRABAL, *Plaidoyer pour une différence*, op. cit., p. 23.

moment où le cinéaste saisit l'extrémité pathétique ultime des effets de la répression totalitaire que sa mise en scène aménage un espace dans lequel peut ainsi survivre la formule gestuelle ancienne, exemplaire, du *pathos* et de la douleur, faisant dès lors éclater le continuum chronologique : cette figure visuelle archaïque rencontre la reconstitution d'un événement historique tragique du *xx^e* siècle, lui-même reconstruit au moment d'une crise politique et anthropologique, qu'elle nous invite à reconsidérer.

Il s'agira, dès lors, d'appréhender ce revirement vers une mémoire figurative séculaire comme ce moment privilégié où le film engage un mouvement de revendication quant au présent, parce qu'en remontant ainsi l'expression d'une détresse historiquement localisée sous l'espèce d'un modèle immémorial, Arrabal produit un dispositif plastique qui excède la singularité du moment décrit : par cette coprésence simultanée des âges historiques, le film s'ouvre à la possibilité d'un témoignage politique émancipé du seul événement représenté¹.

En 1975, en repasser par la matrice formelle et religieuse d'une *pietà* pour montrer les effets désastreux de l'oppression franquiste ne peut être réduit au geste de commémoration d'une tragédie qui, en Espagne, vit ses dernières heures ; cet acte de remontage plastique et temporel doit également être versé au dossier d'une histoire mortifère et répressive toujours en train de s'écrire. De la fin des années 50 jusqu'au milieu des années 70, s'élèvent en effet en Europe de nombreuses voix qui dénoncent la *fascisation latente* de l'espace politique. Au lendemain du bombardement sur Hiroshima, Günther Anders pouvait voir dans les politiques extérieures basées sur la toute-puissance nucléaire le « couronnement » d'une volonté totalitaire dont Hitler n'avait fait que rêver² ; avant que

Marcuse ne détecte cette tendance répressive de la société industrielle contemporaine dans la rationalité économique et les bases technologiques brutalement mises en place par le capitalisme³.

Nombreuses et insistantes sont donc les mises en garde contre un totalitarisme qui ne prend plus l'espèce d'une forme spécifique de gouvernement mais procède bien plutôt d'un système déterminé de production et de distribution. Cette transformation complète de la substance politique d'un pouvoir devenu « plus que totalitaire puisqu'il est violemment totalisant⁴ », signalait chez Pier Paolo Pasolini l'une des modalités de la grande catastrophe anthropologique identifiée, en 1975 précisément, sous le nom de « disparition des lucioles ». Le cinéaste italien désignait notamment par cette formule « poético-littéraire » la résurrection, sur les cendres encore fumantes du fascisme mussolinien, d'un néo-fascisme encore plus triomphant, plus infamant et plus dévastateur que l'ancien : ce processus d'assimilation au mode de vie bourgeois et aux valeurs consuméristes, conçu comme une « forme totale » de fascisme, allant même jusqu'au « génocide », fût-il culturel⁵.

À l'époque qui voit naître *L'Arbre de Guernica*, c'est donc notamment par rapport à son caractère anthropologiquement destructeur qu'est dénoncée cette sujétion latente au néo-totalitarisme : à l'aune de la dégradation des corps, des rites, des langues et des cultures qu'elle engage, et de la disparition de mondes culturels entiers dont elle se rend coupable. C'est en raison de cette brûlante actualité de l'oppression totalitaire que la détresse de Vandale et Goya, du fond de leur cachot, concerne non seulement le temps contemporain du film, mais tourne également son regard accablé vers le futur des temps à venir. Reprenant à son compte la question du pouvoir biopolitique laissée ouverte par Michel Foucault et Giorgio Agamben,

1. Carlo Ginzburg a bien montré que l'efficacité politique de ce type de survivance figurative doit moins à la contextualisation *historique* de leurs époques de crise qu'à l'archéologie *analytique* de la généalogie iconographique dont elles proviennent. Cf. Carlo GINZBURG, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, M. Rueff (trad.) Paris, Les Presses du Réel, 2013.

2. Günther ANDERS, « Le saut » (1958), dans *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique*, C. David (trad.), Paris, Le Serpent à plumes, 2006, p. 44.

3. Herbert MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, M. Wittig (trad.), Paris, Minit, 1968, p. 27 et suiv.

4. Pier Paolo PASOLINI, « L'article des lucioles » (1975), dans *Écrits corsaires*, P. Guilhon (trad.), Paris, Flammarion, 2009, p. 187.

5. Pier Paolo PASOLINI, « Mon Accattone à la télévision après le génocide » (1975), dans *Lettres luthériennes*, A. Rocchi Pullberg (trad.), Paris, Seuil, 2000, p. 182 et suiv.

Roberto Esposito pouvait finalement confirmer, au début du XXI^e siècle, cette structure fasciste larvée dans le libéralisme : si ce dernier inverse la perspective du nazisme, puisqu'il transfère, de l'État à l'individu, la propriété du corps, il en aurait cependant conservé le « lexique » biopolitique, à la fois culturel et linguistique¹. C'est en regard de ce grand ravage anthropologique latent, que commencent à dénoncer certains contemporains du film, que doit être pensée cette survivance d'une formule archaïque appartenant au répertoire figuratif et imaginaire de la mémoire occidentale.

De l'archaïque au révolutionnaire

Aby Warburg s'était efforcé de comprendre l'image comme la trace d'une énergie, d'un mouvement ou d'une émotion dont elle conserverait ensuite la tension. Ces réflexions devaient ensuite le conduire vers la mise au jour des « formules de pathos » (*Pathosformeln*), ces émotions pathétiques sédimentées dans des formes gestuelles qui pouvaient ensuite se transmettre, *via* migrations et survivances, dans les images postérieures. Le concept warburgien de « survivance » (*Nachleben*) peut donc être considéré non seulement comme cette pliure temporelle qui permet à la virulence pathétique du passé de se transmettre aux temps présents, mais également comme cet événement sensible et dialectique qui ouvre l'analyse iconographique des images à l'exploration de régions plus élargies, celles des empreintes énergétiques ou anthropologiques qu'une civilisation ou une époque données impriment dans leur culture².

La notion de *formule pathétique* est en outre indissociable de celle de *polarité* ou, pour reprendre les termes mêmes de Warburg, de « tension énergétique ». C'est-à-dire que les « formules de pathos » enregistrent une tension entre deux

pôles contradictoires, et elles se transmettent ainsi, sans qu'aucune des deux extrémités du voltage qu'elles ont maîtrisé en une forme ne prenne le dessus sur l'autre. C'est ensuite l'artiste qui « repolarise » le dynamogramme en fonction des conditions réclamées par sa propre époque³ – ce processus de réactualisation pouvant aller jusqu'à une « inversion énergétique » complète, jusqu'au renversement total de la signification portée à l'origine : dans la *Crucifixion* sculptée au XV^e siècle par Bertoldo di Giovanni, le geste de deuil chrétien de Marie-Madeleine au pied de la Croix est ainsi emprunté à celui, extatique et orgiastique, d'une ménade païenne⁴. L'œuvre de Warburg nous enjoint donc à considérer l'image comme cet enchevêtrement de forces, tissé de tensions polaires et dialectiques, qui lui offrent son épaisseur anthropologique et historique tout comme sa portée politique.

Il ne s'agit donc pas simplement d'identifier les images de l'art utilisées par le film, il faut également localiser en quoi leur emploi dans le champ du filmique « contribue à les réactiver et à les polariser⁵ ». Les caractéristiques du thème pictural de la *pietà*, on l'a vu, supposent une potentielle dimension mobilisatrice qu'il pourrait conserver malgré sa sécularisation dans le emploi qu'en fait Arrabal : il possède un ensemble de ressorts anthropologiques qui permettent d'en étendre l'usage hors du champ strictement religieux. Son retour dans un film révolutionnaire montre bien que le *pathos* tragique, souvent d'origine religieuse, n'est pas nécessairement dénué d'une certaine dimension participative, voire insurrectionnelle : c'est ainsi que l'on peut également appréhender les survivances iconographiques chrétiennes que l'on trouve chez Pasolini, mais également, à la même époque, chez d'autres cinéastes qui œuvrent aussi dans un contexte révolutionnaire (chez Philippe

1. Roberto ESPOSITO, *Communauté, Immunité, Biopolitique. Repenser les termes de la politique*, B. Chamayou (trad.) Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010, p. 222.

2. Cf. Aby WARBURG, « La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther » (1920), dans *Essais florentins*, S. Müller (trad.), Paris, Klincksieck, 2002, p. 310.

3. Cf. Aby WARBURG, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*, S. Zilberfarb (trad.), Paris, Les Presses du Réel/L'Écarquillé, 2011, p. 125 et suiv.

4. Aby WARBURG, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance » (1914), dans *Essais florentins, op. cit.*, p. 239.

5. Luc VANCHERI, *La Grande Illusion. Le Musée imaginaire de Jean Renoir*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 41.

Garrel, par exemple, qui remploie également le motif d'une *pietà* dans *Les Enfants désaccordés* voire même marxiste (chez Miklós Jancsó, par exemple, notamment le motif du martyr dans *Psaume rouge*).

Pasolini lui-même n'a en effet jamais fait mystère de son intérêt pour les diverses formes de sacralité, appréhendées en termes idéologiques comme une réaction violente à l'homologation anthropologique qui frappait son époque : sa nostalgie du sacré souhaitait répondre à la modernité bourgeoise qui l'avait remplacé par « l'idéologie matérialiste du bien-être et du pouvoir¹ ». La « matrice figurative » chrétienne de ses images n'a donc de sens qu'à être mesurée à l'aune de leur « stylisation » à laquelle elle opère, permettant finalement de « révéler leur réalité la plus intime et la plus sacrée² ». Sacralité ou archaïsme qu'il s'agit ensuite, par la mise en survivance d'une temporalité anthropologique, figurative ou iconologique autre, de rapporter aux peuples opprimés dans leur combat face au nivellement : c'est précisément grâce à la propension des corps subalternes à laisser survivre en eux une mémoire, que ces corps parviennent à résister à leur destruction programmée³. Il est donc question d'envisager le rôle révolutionnaire que peuvent jouer les survivances archaïques, même issues de la sphère religieuse, au titre de résistances anthropologiques qui affirment en contrebande les singularités culturelles d'une communauté placée en état de survie précaire.

C'est selon cette même perspective qu'il s'agit à mon sens de relire le motif de *pietà*, composé par Arrabal en ouvrant l'actualité des revendications portées par son film à la mémoire des gestes et des corps qui ont modelé le répertoire symbolique et imaginaire de notre culture. Ce que vivent les habitants de Villa Ramiro, et leurs formes cérémonieuses singulières tout comme leurs pratiques rituelles ancestrales (du reste méticuleusement reconstituées par le film), est finalement sem-

blable à ce que vit le sous-prolétariat romain durant la « disparition des lucioles », selon la critique pasolinienne de la civilisation. Si Arrabal, tout comme le petit peuple de Villa Ramiro, aura d'abord opposé à cet état de fait la lutte politique et militante d'un artiste préoccupé par la situation de son pays natal⁴, cette *pietà* cinématographique invoque un autre type de résistance : celle d'une éthique anthropologique des images en temps de détresse qui vient extraire du répertoire figuratif de la civilisation occidentale une figure chrétienne à même de porter, tout à la fois, le poids douloureux et la résistance anthropologique des peuples menacés.

L'anthropologue italien des survivances, Ernesto De Martino, avait également versé plusieurs pages magistrales à ce dossier d'une catastrophe anthropologique contemporaine : dès le début des années 1960, il avait diagnostiqué pour l'Occident une situation d'« apocalypse culturelle », et localisait ses causes dans l'effondrement moderne des fonctions civilisationnelles des symbolismes mythico-rituels, à ses yeux le véritable et nécessaire rôle historique et culturel de la religion permettant de réintégrer l'homme dans le monde et la société. Selon lui, la civilisation occidentale s'était peu à peu orientée vers un autre type de réintégration (la rationalisation technique et capitaliste, cette « religion de la technique⁵ » dénoncée par Arrabal lui-même dès 1969) qui n'empêche pourtant pas les retours du religieux, notamment dans ces moments critiques où la société désacralisée ne parvient plus à masquer les risques anthropologiques fondamentaux qui frappent les cultures particulières⁶.

La survivance iconographique du motif de la *pietà* permet à Arrabal de conserver un lien révolutionnaire au christianisme, mais surtout, semble-t-il, à sa dimension mythico-rituelle, comme moyen de répondre à cet état de fait qui suppose l'obsolescence des rites et des coutumes, et prononce la

1. Pier Paolo PASOLINI, *Les Dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflo*, Paris, Belfond, 1981, p. 108.

2. Francesco GALLUZZI, « Accattone, des racines dans la peinture », M. Fabre (trad.), dans *Dossier Accattone*, Paris, Macula, 2016, p. 94.

3. Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'Histoire*, 4, Paris, Minuit, 2012, p. 212 et suiv.

4. Cf. Fernando ARRABAL, *Plaidoyer pour une différence*, op. cit., p. 113.

5. Fernando ARRABAL, *Entretiens avec Alain Schifres*, Paris, Belfond, 1969, p. 43.

6. Cf. Ernesto DE MARTINO, *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles* (1977), L. Ardito et al. (trad.) Paris, EHESS Translations, 2016, notamment p. 346.

disparition des mondes culturels soumis à l'homologation d'un nivellement totalitaire. Il s'agit d'envisager le contenu symbolique des formes d'origine religieuse non au titre de vecteur d'un message dogmatique (ce qui est précisément critiqué par le film), mais au titre de véhicules d'intensités collectives, de singularités anthropologiques et de gestes cérémonieux capables d'engager des fictions communautaires dans lesquelles se joue la sauvegarde d'une mémoire culturelle ou d'un horizon commun.

Le remploi de ce motif chrétien dans un contexte éminemment révolutionnaire nous invite à considérer la grande efficacité politique et la puissance mobilisatrice dont peuvent être dotées ces images survivantes, fussent-elles d'origine religieuse – lorsqu'un revirement vers une mémoire ancienne peut en même temps transporter un mouvement de revendication quant au présent, voire au futur. Ce qui survit du motif religieux n'est pas son contenu dogmatique, que le jeune Arrabal avait appris « à grands coups de crucifix¹ ». Il s'agit plutôt des affects participatifs, du bagage pathétique signifiant et de l'efficacité contemporaine, toujours ardente, que la formule a préservé de son existence iconographique révolue.

Les traditions poétiques des contenus religieux fonctionnent toujours « comme capital de symboles, mobilisables notamment lorsque les traditions séculières de l'accomplissement de l'histoire [...] sont mises en question² ». Redéployées dans le geste de plainte de Vandale et Goya, porteur de celle de leur communauté mortifiée, elles lui offrent d'abord une forme sécularisée de sacralité qui permet de contredire la sentence de leur disparition, prononcée par le totalitarisme et par ses instances d'homologation. Elles lui permettent ensuite de se cristalliser en une véritable *image dialectique*, au sens benjaminien : en une forme visuelle capable de maintenir ce précieux conciliabule entre l'affectivité des temps présents et la plasticité des temps passés, imprimée dans une mémoire d'où puisent encore les expressions cérémonieuses qui gouvernent notre espèce. Nous

serions bien mal avisés de ne pas reconnaître l'appel, impératif et politique, que porte en lui ce geste formé par les deux personnages de *L'Arbre de Guernica*, fût-il revêtu des espèces, archaïques et religieuses, d'une *pietà*. « Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle³ ».

Aurel ROTIVAL

1. Fernando ARRABAL, *Lettre au général Franco*, *op. cit.*, p. 69.

2. Danièle HERVIEU-LÉGER, *La Religion pour mémoire*, Paris, Cerf, 1993, p. 10.

3. Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 430.