
CINECRITS

a t e l i e r
A . T . P . C . C

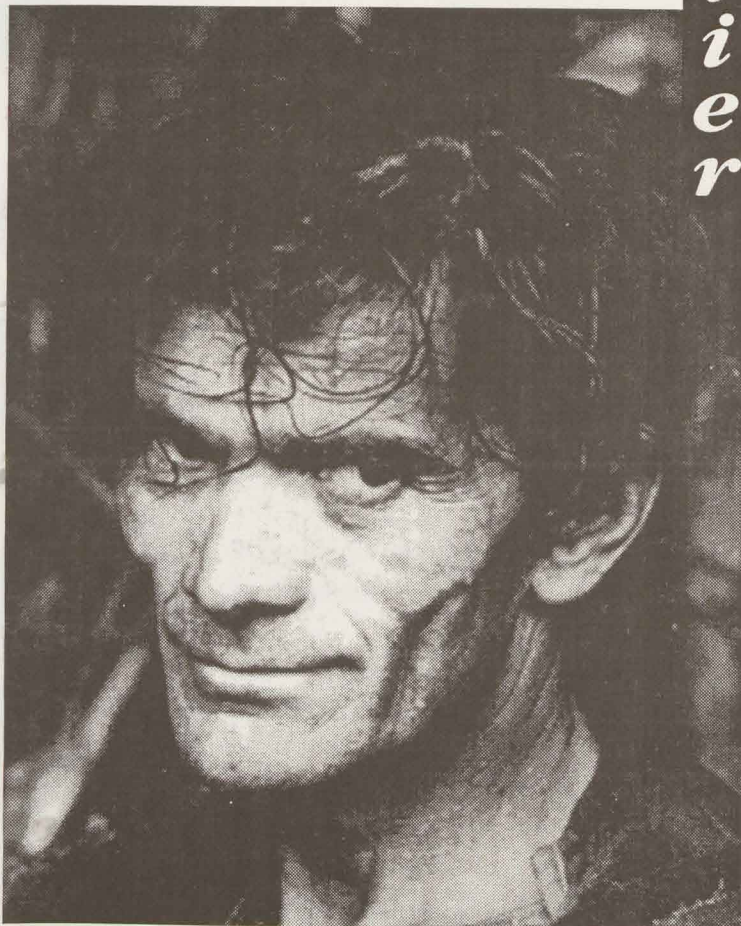
15343^P



CINECRITS

a t e l i e r
A . T . P . C . C

CINECRIS *atelier*



Pier Paolo Pasolini



Editions Sahar

BIBLIOTHEQUE NATIONALE
DE TUNISIE

15343 8

N° 3

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours de la Faculté de lettres de la
Manouba et du Service Culturel de l'ambassade de France

SOMMAIRE

Editorial P. 3

La ricotta: le film à venir P. 4
par Raja Amari

La preuve par cinq ou la figure de détachement P. 6
par Thouraya Ben Amor

L'instant d'avant tout P. 10
par Tabar Chikhaoui

Entre le haut et le bas P. 13
par Ahmed Mzeboina

الحواس في سينما بازوليني P. 19
أسماء الهلالي

Editorial

par Tahar Chikhaoui

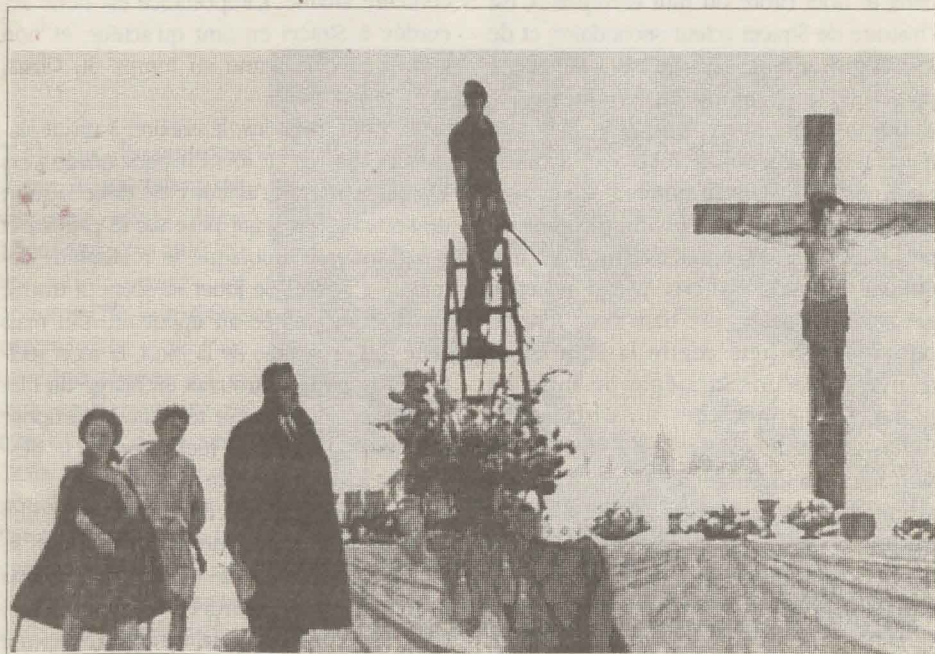
Lorsque nous avons pensé, au sein de l'A.T.P.C.C, organiser un cycle Pasolini, le mythe de ce cinéaste était déjà bien installé. Alors, l'aborder à hauteur d'homme pour CINÉCRITS qui venait de naître, était une double épreuve. Quand on en est, comme nous le sommes, encore à considérer l'exercice de la critique comme un rêve, il n'est pas aisé de se hisser à cette hauteur. Mais qu'importe, nous sommes-nous dit. La honte de la prétention était supérieure, à nos yeux, à la culpabilité de la passivité. Et puis le plaisir a fait le reste. Le plaisir de travailler ensemble, de parler de et autour d'une œuvre dont les paradoxes sont innombrables.

Alors, d'abord grand, Pasolini nous est devenu intime et c'est l'apport de cette familiarité qui était essentielle pour nous. Dès lors, cette troisième édition de CINÉCRITS n'est qu'une trace d'une réflexion commune, un moment d'une (dé)marche que nous avons entreprise ensemble et que nous avons décidé de poursuivre là où nous conduira la passion renouvelée du cinéma.



LA RICOTTA : LE FILM À VENIR

A première vue, la ricotta est l'histoire de la réalisation d'un film irréalisable, une esquisse toujours à recommencer : un film portant sur la vie du Christ.



Il y a comme une impossibilité de filmer qui proviendrait de la contradiction existant entre le signal du réalisateur "action ! moteur...!!" et la fixité qu'il recherche. L'action se réduit ainsi à l'immobilité d'un tableau banalement illustratif, style maniériste post- Renaissance. Or,

Pasolini, "force du passé", est pour un retour à l'origine; n'incarne-t-il pas dans le Décaméron Giotto le père de la renaissance ?

Cette impossibilité de filmer apparaît donc comme un refus de cette esthétique selon laquelle le film est conçu; d'ailleurs, les

• • • • •

La Ricotta: le film à venir

personnages eux mêmes n'arrivent pas à adhérer à ce monde éthéré, au caractère fixe de cette imagerie, ni même au pathétique de la scène. Et le rire vient à chaque fois déjouer le sérieux et l'émotion que le réalisateur recherche.

Toutefois, l'action véritable, qui se réalise enfin, se trouve en dehors du plateau, dans le hors cadre du film entrepris. C'est l'histoire de Stracci acteur secondaire, et de son éternelle faim. Il n'y a que dans cette partie qu'on repère une chaîne causale qui assure une continuité, l'enchaînement d'un récit : Dans cette course folle pour avoir de quoi nourrir sa famille nombreuse, le père use de moyens détournés afin d'obtenir ce peu nécessaire. Et, après avoir dévoré une énorme quantité de ricotta Stracci meurt de gavage. C'est seulement dans cette histoire qui illustre la lutte contre la faim qu'on trouve toute une stratégie de mise en place, une continuité, un ordre dans l'agencement des événements, et une tension vers quelques chose : la mort de cet acteur, qui en voulant échapper à la faim débouche sur sa propre fin.

Il y a là un transfert de l'action qui semble être le signe d'un choix délibéré pour une certaine esthétique. Ainsi, le caractère fragmenté du premier film prouve sa fragilité, son impossibilité d'exister, alors que la cohérence du deuxième est la preuve de sa consistance et de sa solidité. Ce choix esthétique de Pasolini est indiqué par le titre du film "final" qui est la ricotta et non la passion du Christ par exemple.

Ce déplacement de l'action traduit donc

une prise de position en faveur du cinéma filmant le réel, celui de Pasolini ou d'un Orson Welles jouant le rôle du réalisateur, un cinéma en marge d'un système qui filme selon une esthétique et une éthique erronée le cinéma de fuite et des stars : c'est pourquoi dans la ricotta l'acteur principal n'est pas la diva mais un acteur secondaire affamé. L'importance est donc accordée à Stracci en tant qu'acteur, et non au larron condamné au temps du Christ qu'il incarne.

Ainsi, nous assistons, là encore, à un déplacement mais cette fois du personnage vers l'acteur en tant qu'acteur c'est donc la mort de l'acteur Stracci qui pèse sur le plateau et paradoxalement, lorsque le réalisateur demande à Stracci de jouer sa scène il trouve la fixité recherchée au début du film mais cette fois ci la fixité de la mort, la mort réelle : l'action qui se trouvait en marge du film "initial" entrepris par le réalisateur, s'impose avec toute l'acuité du réel et prend le dessus par le pathétique de la mort.

La ricotta se présente donc comme le film de le genèse d'un cinéma en train de se faire, (la présence de Orson Welles dans le film est à cet égard bien significative) C'est la recherche de la vérité qui importe et c'est la vie réelle qu'il faut représenter : l'histoire de Stracci est nettement animée, vivace illustrée par le moyen de l'accélééré des premiers films comiques et contraste avec le caractère figé et momifié du film sur la passion du Christ. ■

Raja Amari

LA PREUVE PAR CINQ OU LA FIGURE DE DÉ-TACHEMENT

Pasolini tient à son théorème, la démonstration littéraire ne lui suffit pas : il porte son roman au grand écran pour chercher une autre démarche.

Il y tient d'autant plus que le spectateur qui regarde aussi bien Théorème que Salò ou les 120 jours de Sodome, est loin d'être réconforté : il y a quelque chose d'à la fois embarrassant et troublant dans ces deux films. Salò...débouche sur la mort et l'inanité puisque les cycles de la passion, de la merde et du sang n'aboutissent qu'au



supplice et à la mort présentée dans son atrocité banale. C'est une sorte de démonstration par l'absurde. De Théorème, émane par contre, une certaine allégresse : aucun membre de la famille ne décède, même la servante, qui se donne volontairement la mort en demandant à être ensevelie, affiche un sentiment de paix et d'apaisement. Chacun des quatre membres de cette famille bourgeoise vit une muta-

tion, une transformation substantielle à la suite de l'arrivée d'un jeune visiteur qui fera découvrir à chaque hôte la réalité d'un désir inavoué, une nouvelle identité insoupçonnée, des qualités potentielles occultées. Si Théorème paraît moins déconcertant que Salò...C'est que ses événements ne dépassent pas le cycle de la passion de ce dernier. Néanmoins, même si Théorème ne se déroule pas dans une

• • • •

La preuve par 5 ou la figure de dé-tachement

• • • • •

atmosphère de guerre et de résistance antifasciste, il met en scène une lutte intérieure qui envahit comme par enchantement tous ceux que le visiteur tel un messenger a rencontrés.

Les moments de rencontre privilégiés sont ceux où il entretient tour à tour avec tous les occupants de la villa des rapports sexuels. Ces liaisons sont rendues d'une manière singulière : Pasolini ne tient pas à montrer le plaisir que prend le visiteur en tant qu'homme ayant une libido à satisfaire ; il souligne surtout le réconfort spirituel, l'état de grâce que procurent les étreintes filmées ou suggérées chez les partenaires du visiteur. A travers cette occultation, ce devenir est investi d'une dimension surhumaine, comme s'il était un initiateur à un monde sacré, un ange venu d'un au-delà. Son caractère anonyme souligne sa transcendence. L'intérêt de ce personnage réside dans le rôle catalyseur qu'il joue puisqu'il déclenche une théorie de réactions chez ses initiés.

Par ailleurs, dans la présentation de ces rapports, Pasolini met sur un même plan les relations homosexuelles et hétérosexuelles. C'est ainsi que le visiteur a une liaison aussi bien avec Paolo, le père et Pietro le fils, qu'avec Lucia la mère, Odetta la fille et Emilia la servante. Cette homogénéisation des partenaires montre bien d'une part que Pasolini ne privilégie pas un type de rapports et d'autre part que l'insatisfaction et le malaise sont la lot de l'être humain.

Mettant en scène cette fusion momentanée

puis le départ de la source de paix qu'est le jeune visiteur, Pasolini démontre cinq transgressions à la fois distinctes et similaires qui correspondent aux réactions des cinq personnages.

Emilia retourne à son village natal. Même si elle s'adonne à des pratiques de guérisseur et qu'elle connaît des phénomènes de lévitation, ses désirs sont essentiellement primaires. Elle aspire à une vie d'ermite, elle se nourrit d'orties, cherche le contact de la terre, loin des artifices de la vie bourgeoise qu'elle partageait avec ses maîtres en ville. Elle se réconcilie avec un mode de vie simple, au point de vouloir se confondre à la poussière en se mêlant à la terre puisqu'elle s'inhume vivante.

Odetta est celle qui apparaît la plus éprouvée par cette expérience. Sa réaction est, peut-être, la plus touchante. Elle est la concrétisation de l'incapacité à dépasser cette aventure cruciale qu'est la découverte de soi. Elle ne peut assumer seule ce qui lui arrive, tant l'ébranlement qui a suivi la transformation qu'elle a vécu est grand. Elle demeure le seul personnage dépendant de l'auteur de sa mutation. C'est ainsi que tous quittent à un moment ou à un autre la demeure familiale, sauf Odetta qui reste prisonnière entre la cour et le jardin de la maison et finit par se réfugier dans sa chambre, sur son lit, au point de s'enfermer dans une introversion totale. L'image de son poing fermé prouve que même dans sa plus grande détresse, elle conserve symboliquement et jalousement son secret, comme si elle voulait préserver son expé-

• • • • •

La preuve par 5 ou la figure de détachement

.....
rience alors même qu'elle s'abandonne à un étiolement attendrissant.

Silvana Mangano, dans la peau de Lucia, n'est plus la Jocaste incestueuse et ne connaît pas les tourments stéréotypés de la femme adultère et insatiable. En femme initialement bourgeoise et conformiste elle se donne pourtant au visiteur comme on se présente à un baptême. Il est vrai, que

l'eau bénite n'est pas figurée, mais dans son cas, la grâce reçue au baptême passe par un autre élément que l'eau : la terre et plus précisément la véranda où se déroule, à même le sol, sa rencontre avec le visiteur. Lucia entre dans cette quête comme on entre en religion. C'est pourquoi, on la voit arpenter les rues en voiture à la recherche du visiteur, s'adonner à des ren-

contres "amoureuses" comme si elle voulait reproduire une étreinte initiale perdue à jamais. On l'aperçoit aussi après une rencontre se réfugier dans une église ne servant qu'à prolonger le caractère sacré de sa quête.

Comme Emilia, qui par renoncement, veut s'ensevelir et retrouver une terre authentiquement première, et Lucia, qui abandonne son statut de femme rangée en s'adonnant à des rapports érotico-religieux, Paolo fait aussi preuve d'abnégation. En effet, Théorème commence par un prologue dans lequel Pasolini, affectionnant la technique de l'interview, met en scène un journaliste interrogeant les ouvriers sur leur réaction après que leur patron leur a légué de son vivant son usine. Paolo se défait non seulement de ses biens matériels mais aussi du moindre de ses vêtements dont il se débarrasse sur le quai



La preuve par 5 ou la figure de dé-tachement

d'une gare. Dans le plan suivant, il se déplace en courant dans un désert. Contrairement à Lucia dont les déplacements sont silencieux, Paolo crie de toutes ses forces, un cri douloureux comparable au cri d'une naissance, à celui qui accompagne le passage irréversible d'un monde à un autre.

Pietro, dans un premier temps, présente la transformation la plus intellectualisée. Le départ du visiteur révolutionne son mode de vie et lui fait découvrir une vocation : la peinture. C'est ainsi qu'il arrive à sublimer son désir loin du cercle familial, cependant, dans un second temps, même le produit de cette sublimation est à son tour transfiguré : Pietro n'utilise plus, exclusivement, les moyens habituels pour réaliser cet art plastique. Ainsi, finit-il par uriner sur ses tableaux mêlant le scatologique à l'artistique, l'extrêmement "bas" à l'extrêmement "esthétique". Le geste de peindre est ramené à celui d'un besoin instinctif et vital : la palette du peintre se transforme en vessie. Du coup, l'activité artistique se confond avec les besoins primaires de l'homme.

Tous ces personnages se rencontrent, en définitive, dans la figure du détachement et du dépouillement. Chacun à sa manière se défait de tout ce qui le rattache au monde de l'ici-bas et chasse tout ce qui peut relier des valeurs dites civilisées.

La quête de ces personnages se vérifie dans la structure même de *Théorème* grâce à un montage alterné de tableaux représentant un désert montagneux, rocaillieux

balayé par un vent silencieux qui pousse les nuages vers l'infini. Ce tableau, tel un leitmotiv, scande le long métrage. Pasolini filme ces éléments de la nature que sont la terre et l'air et les juxtapose aux éléments diégétiques qui se déroulent à l'époque contemporaine comme pour mieux accentuer cette immensité désertique. Comme *Salò*, *Théorème* est ancré fictivement dans un réel historique, mais il offre, en outre, par ces tableaux une image atemporelle. Le choix de ce montage donne une dimension archétypale aux expériences que vivent les personnages. En réalité, ces personnages nous émeuvent parce que nous accompagnons leur mutation et l'insertion de ces tableaux contribue à poétiser l'espace auquel ils aspirent.

Théorème est, en fin de compte, la démonstration de la vérité suivante : en provoquant des "séismes", Pasolini "l'enragé" prouve à quel point cet ordre séculaire est vulnérable. Mais il n'établit aucune alternative. La vérité est une chimère, même si certains ont vu une issue du type religieux d'où le prix accordé à ce film par l'Office Catholique du Cinéma. Le *Théorème* de Pasolini est assimilable à un "theos" qui relève beaucoup plus de la religiosité que du religieux. ■

Thouraya Ben Amor

L'INSTANT D'AVANT TOUT

De deux choses l'une: ou bien l'Évangile selon Saint Matthieu est un film chrétien, et dans ce cas Pasolini serait schizophrène; marxiste un jour, croyant le lendemain.

Son oeuvre perdrait, alors, l'attribut de la cohérence, condition sine qua non de toute véritable création artistique. Ou bien, il est moins marxiste qu'il le dit, et on serait peut-être plus proche de la vérité, puisqu'aucun de ses films fût-il le plus engagé, n'est tout à fait dépourvu de ce souffle métaphysique, ou "mystique", ou "irrationnel" ou "religieux". Mais, même si cette "contradiction", n'est pas la plus mauvaise porte d'entrée dans l'univers pasolinien, il y a là un malheureux télescope de deux discours qui appartiennent à deux ordres différents: un discours extérieur à l'oeuvre, en l'occurrence purement idéologique, alimenté par le comportement public de l'auteur et un discours interne inhérent à l'oeuvre, nourri de sa substance, qui n'est

pas toujours soumis au contrôle de l'instance, consciente, productrice d'idéologie.

Ce serait donc un faux problème de chercher la contradiction là où il y a en réalité



différents niveaux de lecture, un étagement de sens qui fait que "l'idée" circule suivant

• • • • •

• • • •

des linéaments inhabituels. Et puis le temps a passé où le poids de l'idéologie n'autorisait pas le paradoxe.

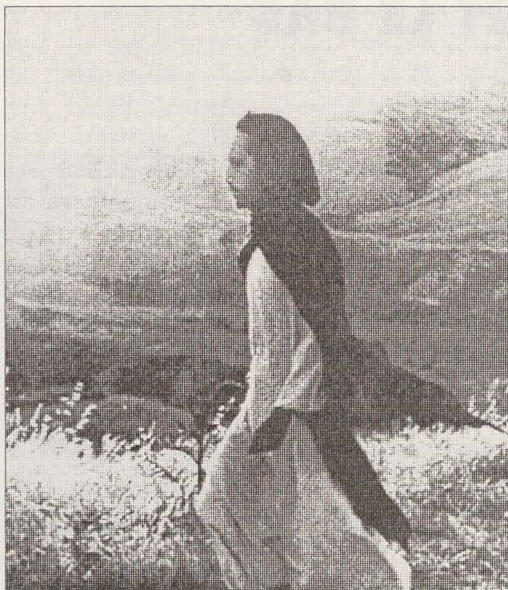
Autrement dit, L'Évangile selon Saint Matthieu est un film chrétien puisqu'il est "fidèle" au texte biblique. Aucune déformation, aucune caricature, bref aucune intervention de l'auteur qui puisse empêcher un spectateur moyen d'y voir une illustration parfaite du récit de Saint Matthieu. Cette lecture n'est pas fausse dans le sens où elle est possible, réelle. Mais elle est "moyenne", exactement dans cette acception de la moyenne que réfutent tous les films de Pasolini. Dans l'esthétique de Pasolini, la moyenne est absente. Non seulement parce que Orson Welles, lisant dans *La Ricotta*, un texte de Pasolini, explicite l'horreur qu'éprouve celui-ci devant l'"homme moyen, "raciste", "esclavagiste", "colonialiste", (peut-être sommes-nous encore dans le méta). Mais parce que déjà dans Accatone, le lieu de la moyenne fait défaut. Nous sommes d'emblée dans la périphérie, là où tout est déjà fini, au-delà du centre. Topographie privilégiée du néoréalisme. Et que Théorème raconte l'histoire de l'éclatement de la structure familiale bourgeoise, structure moyenne s'il en est; le film se déploie tout entier dans des espaces extrêmes, dans le ciel, ou sous la terre (la servante), aux confins du globe (le père), dans une incessante mobilité libidinale (la mère), dans une immobilité névrotique (la fille), ou encore dans une confusion avec la matière plastique (le fils). Et que l'érotisme du *Décameron* et

des Mille et une nuits se situe au-delà de la médiocrité où on tient souvent le sexe, ce juste milieu entre le bas et le haut qui donne par son absence ce puritanisme hypocrite, autre forme d'obscénité ou par sa présence exclusive, "ennuyeuse" et stupide qui est la pornographie. Dans l'esthétique pasolinienne la moyenne est absente parce que le lieu de tournage est toujours situé aux confins du monde (européen). En Afrique, au Yémen, en Turquie, en Palestine etc... Et parce que la dénonciation du fascisme évite les lieux communs du discours réconfortant de la modération. Dans *Salò ou les cent vingt jours de Sodome* on est dans l'innommable. Il faut, cependant, se garder d'imaginer que le refus de la moyenne est synonyme d'extrémisme. Car dans ce cas on ne verrait pas en quoi l'Évangile n'est pas un film moyen. Le cinéma de Pasolini n'est pas un cinéma de l'extrême mais de la limite; le lieu premier où se ramène toute chose presque avant d'advenir. En termes de temps, le moment zéro, celui-là où zéro n'a pas éclaté en une infinité de chiffres, toujours intermédiaires. Parce qu'au-delà de zéro, on est toujours à plus ou moins un; Et dans l'Évangile, on est en l'an zéro de l'ère chrétienne. C'est à peine un jeu de mots. Parce que le christianisme est précisément la somme de tous les moments de la tradition. Ce n'est pas un hasard si les schismes, les mises à l'épreuve de toutes les religions passent par un mouvement de retour à l'origine. (N'oublions pas que l'Évangile de Saint Matthieu est le premier

des quatre évangiles). Et la vraie négation des religions est un arrêt sur image de leur origine. L'esprit religieux glorifie les premiers moments pour les oublier.

Or tout le filmage de Pasolini dans l'Évangile repose sur l'obsession de capter le premier moment. D'abord, il y a une infinité de plans fixes qui transforment le récit en une pause interminable. La caméra ne montre pas une succession de moments dans la vie de Jésus qui forment un enchaînement dramatique suivant la trajectoire classique de la conquête de la parole de Jésus. Elle (la caméra) semble vouloir, sans jamais y parvenir, saisir l'étonnement sur les visages. On se demande pourquoi l'image s'attarde sur tous ces visages inconnus. Il n'est pas toujours aisé de déchiffrer leur expression, ce serait un état entre la fixité et le mouvement. Des visages auxquels on n'a encore arraché aucune réaction. Des êtres qu'on n'a pas encore entamés. L'adjectif qui vient le premier à l'esprit est "entier". L'univers que filme Pasolini, qu'il cherche à réhabiliter est celui-là qui n'a pas encore été atteint. Tel est l'archaïque pasolinien.

Mais prenons Jésus lui-même. Entre sa parole et lui, il n'y a aucune fissure. Ses mots lui collent au visage. Nous sommes bien en deçà de l'énoncé christique, la parole est à l'état énonciatif pur; en état de prolifération, elle est encore chair. Le travail fait



sur le portrait de Jésus repose entièrement entre la chair et la parole.

C'est comme si Pasolini, voulant remonter au tout premier instant, celui qui précède tous les instants, avait exhumé ce fonds élémentaire, panthéiste, où Dieu était partout, dans tout, ou nulle part, dans un monde plein avant que la religion (au sens de tradition idéologique oppressante) ne vienne le rompre, le mutiler pour prêcher fallacieusement le retour à une unité volontairement brisée pour mieux justifier le poids de la tradition..

Tahar Chikhaoui

ENTRE LE HAUT ET LE BAS

Débarrassés de cette fatale verticalité originelle qui leur attribue un entendement plus moral au sens religieux que géométrique, le haut et le bas dans un contexte pasolinien acquièrent une autre définition. Celle qui fait du ciel et de la terre, de l'humain et du divin une unité indécomposable qui régit l'action et l'esprit de l'homme. Et non celle qui portant éternellement le joug de la chute, perpétue la nostalgie d'un paradis perdu; qui fait de l'homme un objet de bassesse. Or chez Pasolini, plus on est au bas de l'échelle sociale (capitalisante ou monothéisante) plus on requiert un caractère sacré. Et plus on est sacralisé plus on est humain.



Dès son premier film *Accattone*, Pasolini essaie de détacher (peut-être même dé-ta-

cher) de son espace filmique et de ses personnages cette bassesse-là forgée par une morale de la superficie. Et parce qu'Accattone est un personnage bas dans la mesure où il est issu du prolétariat, il revête donc un caractère sacré. Mais il faudrait faire la part des choses. Car sacralisation n'est pas mythification. Pourtant dans ce seul personnage l'on retrouve les deux. D'abord mythification parce que l'origine sociale favorise une apologie du monde ouvrier sur fond épique (qui est le propre du marxisme). Le prolétaire étant à la base de la société dans une approche communiste, il se voit élevé au niveau de héros économique, et donc héros filmique qui devient le centre du récit. Et là bien sûr le film fonctionne comme une dénonciation du système capitaliste qui sacrifie sa propre substance. Accattone est Jean Val Jean à fin gavrochesque. Sans que sa mort déclenche cette révolution qui doit changer la condition prolétarienne.

Ensuite la sacralisation se sent dans la technique de filmage. Dans une formule simple, élémentaire, telle la fixité de l'image, le film va nous plonger dans une religiosité étrange avec comme support de base la musique de Bach.

Alors d'une part nous nous trouvons en face d'un film "bas", dans une situation et un espace vulgaires (au sens étymologique du terme; "vulgus" est le commun des hommes, donc populaire) avec des scènes "terre-à-terre" (tel le combat entre Accattone et son rival, qui se déroule à

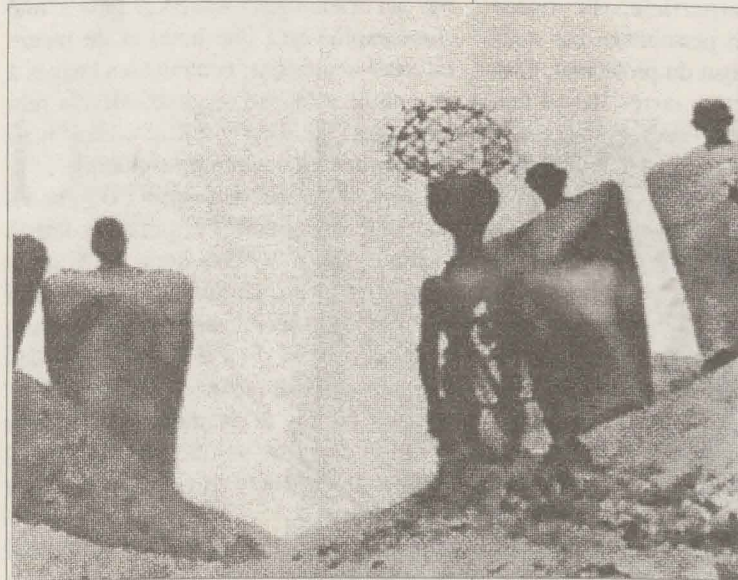
même le sol). Et d'autre part la manière de filmer ces scènes (particulièrement ce combat qui ressemblait beaucoup plus à une chorégraphie qu'à une lutte) et de mettre en relief la musique, contraint les images à un rythme solennel, religieux. Mais la religion n'est pas ici confession ou foi, mais "une forme permanente, archaïque", "le moment irrationnel de l'esprit", comme aimait à dire Pasolini. On pourrait dire la même chose de Mamma Roma où la prostitution n'est plus dénoncée comme moyen de production moralement réfutable, mais s'offre devant la caméra comme pour séduire et non pour déranger le spectateur.

La mort du fils de Mamma Roma prend une dimension de sacrifice gréco-antique, réalisé devant toute la population de la banlieue.

Tandis qu'avec l'Evangile (donc film sacré) aux "irrégularités grammaticales" qui sont le propre même du "cinéma de poésie" selon le cinéaste, la parole christique n'est divine que parce qu'elle est "enchrée" sur un visage, qu'elle prend source dans le peuple. Car ceux qui croient que le "verbum" nous tombe d'en haut, ont tendance à mépriser la matière (et l'homme) au nom d'une dualité qui fait du corps le tombeau de l'âme. Pasolini n'est pas de ceux-là, car son verbe se fait matière, ou se fait individu. Et sa poésie n'émane pas des mots, mais des visages et des espaces non polycés. Si dans l'Evangile, il s'intéresse à "l'instant premier de la parole christique" (cf. l'article de T. Chikhaoui) dans Accattone et

Mamma Roma, c'est le premier stade de la société, la base même de la cité (même

mythe s'établit (dès la décision du père de faire tuer l'enfant) l'on va vers la montagne



économique dans une définition marxiste) qui importe. Et c'est là que doit se retrouver tout ce qui est divin, toute source de vie.

De ce point de vue, la montagne, lieu de prédilection pour les tournages, devient un espace de jonction entre le haut et le bas. D'ailleurs le passage d'Edipe, personnage humain à l'Edipe du mythe, s'est déroulé dans *Edipe Roi* dans un transfert d'espace; sa naissance a eu lieu dans une sorte de villa de campagne avec sa prairie et ses arbres où il faisait bon vivre; et c'était le reflet d'une vie moderne; et cette partie du film est en couleurs. Mais dès que le

où le crime devait avoir lieu. Et toute la tragédie va s'y dérouler, en noir et blanc, comme pour remonter le temps afin de retrouver l'archaïsme du mythe. Ainsi la montagne représente la partie la plus ancienne et donc la plus pure chez Pasolini, par rapport à la ville. Il y a là

probablement une recherche à peu près philosophique, car les géologues l'ont déjà dit, une montagne est issue par éruption, de la partie la plus enfouie de la terre et fait surface subite. Et Pasolini utilise cette image comme métaphore pour les mythes. En plus, un espace élevé se révèle un moyen commode pour le cinéaste de stratifier les images (et la parole quand il s'agit de Jésus) en leur donnant une pesanteur qui n'est ni du haut ni du bas. Dans l'Evangile la montagne permet la descente à la source (aux deux sens du terme) pour expliquer le rituel de l'eau bénite (là encore le divin est au bas de la montagne) tan-

dis que le père de Théorème arpente la montagne comme refuge, pour aller vers l'inconnu. Mais son cri (de soulagement) fait écho vers le haut et vers le bas.

Cependant, dans "les cent vingt jours de Sodome" le discours "hautain" fasciste, qui se voulait élevé au rang d'une pureté divine, se voit rabaissé dans la pratique, réduit jusqu'aux excréments. Là, bien sûr dans un contexte pasolinien, ce n'est pas la matière excrémentielle elle-même qui est visée, mais ce que le fascisme en fait. Il y est dénoncé le mépris du corps humain au profit d'une prétendue idéologie de purification de race.

D'ailleurs *Salò* est le seul film de Pasolini où la matière corporelle ne dégage pas cette poésie à travers les visages, où l'on ne retrouve pas cette solennité religieuse dans les regards. Parce que le film va dans le sens de la platitude de l'idéologie fascisante.

En d'autres termes, entre le haut et le bas s'établit non une profondeur (de champ) selon laquelle le cinéma devrait révéler la réalité, mais une épaisseur (d'image) où les personnages portent comme un état leur réalité. Ainsi le cinéaste ne sacralise pas avec sa caméra une situation qui ne serait pas perçue comme telle, mais laisse venir à nous, très lentement (il s'attarde beaucoup sur les personnages en gros plan) ce "moment irrationnel (donc poétique pour Pasolini) où l'on sent le besoin de sentir la douleur de ne pas être "quelque chose" cette chose dans l'image, ou de ne pas

avoir le courage d'être (ses personnages). C'est dans cet écart que Pasolini mêle l'esprit à la matière. Entre un fétichisme qui croit en la matière et un verbe qui se veut d'"au-delà", il place son cinéma de poésie qui fait de lui un divin "vulgaire".

Ahmed MZEBOINA

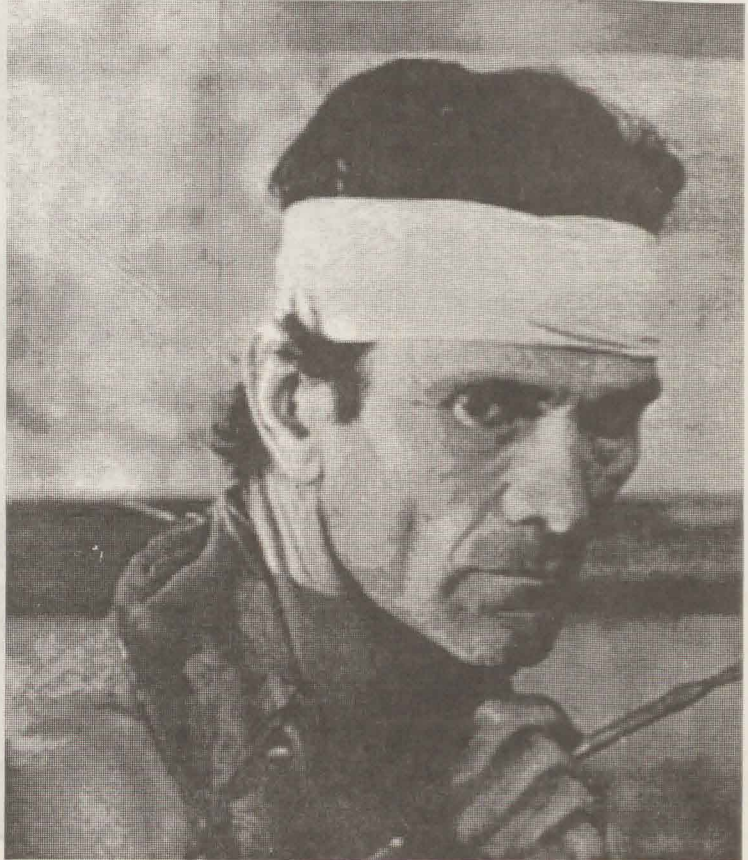


والتي تعني عند بازوليني «الاحساس بالكاميرا»، هكذا نتبين ان احتفال سينما بازوليني بالحس يجد تفسيره في تمثل هذا المخرج لدور السينما في تصوير الحقيقة، هذه الحقيقة لئن فرض عليها الشعر نوعا من التجريد، فإن انتقال الشاعر الى حقل الإبداع السينمائي، مكنه من إدراك هذه الحقيقة في بعدها المادي بل الحسي الملموس.

التشبيه من فقدان الكلمة حقيقتها المثالية ولنقل الإلاهية، فالكلمة هي الله في الفكر المسيحي، وإذا ببازوليني يتمثلها في حقيقة مختلفة بل مناقضة لأنها حسية.

إن اعتماد بازوليني على التعبير الحسي في التصوير الفني لم يكن مجرد ميل فني بقدر ما كان اختيارا نابعا عن مفهوم معين لـ «سينما الشعر» أو «شعرية السينما» «Cinéma de poésie»

أسماء الهلالي



فكرة اعتماد الخطاب السينمائي على الحس؟

إن بازوليني حين يجعل من الجسد موضوع بحث في حد ذاته في صورته التشكيلية مثلاً - كما أسلفنا بالنسبة إلى (Mille et une nuit) ينسف عادة سينمائية - تقليدية - هي اعتبار الشخصيات أفكاراً أو قيماً ويأسس تعاملًا جديدًا مع الصورة يكون الجسد فيه موضوعًا للنظر وليس وعاء لفكرة، وفي هذا ابتعاد عن التواصل مع المتفرج بأسلوب ذهني يخاطب فيه الفيلم الفكر أساساً على العكس من ذلك، يأسس بازوليني تواصلًا يعتمد الحواس من خلال الحضور المتميز للجسد، فالفاشية مثلاً في (Salô) تهاجم الحواس ولا تهاجم الأفكار، إن طرق التذويب الجسدي المصورة بأسلوب ملح في الفيلم هي التي تستفز المتفرج ولا الفاشية باعتبارها منظومة فكرية مجردة. وهذا ما قصدناه حين تحدثنا عن وجود علاقة حسية مباشرة بين الجسد والمحيط الفكري، فالفاشية في (Salô) كانت تجد طريقها إلى ذهن المتفرج عبر تهديدها بل تعنيفها لنظره. هكذا نصل إلى ملاحظة ميزت شكل التعبير الحسي في سينما بازوليني، وهي أسلوب العنف أو لنقل أسلوب الاستفزاز الذي ميز هذا التعبير، فالصورة أحياناً تعنف البصر، (كمشاهد الجسد المحطم المتكررة في Médée) والموسيقى أحياناً تعنف السمع (كالموسيقى في فيلم الملك أوديب وخاصة في المشاهد التي تصور تيه أوديب وكانت هذه الموسيقى عبارة عن دقات كاملة من الصفير) وشريط (Salô) أحسن مثال لهذا الأسلوب المستقر للحواس لأن فيه تركيزاً على طرق التعذيب الجسدي.

هذا شكل من أشكال تعامل بازوليني مع الحواس قام أساساً على اعتبارها مرصد خطابه السينمائي،

فمن خلال بثه الاضطراب في حواس المتفرج، يحاول بازوليني أن يثبت الاضطراب في أفكاره، لذلك لاحظنا أن تعامله مع حواس المتفرج كان عنيفاً من خلال تقديمه لصورة الجسد البشري في أشكال تختلف ولكنها تلتقي في كشفها عن حقيقة المرتبة الإنسانية، إن هذا القول يجعلنا إلى مسألة أخرى هامة في هذه المقاربة الحسية للفن السينمائي، وهي أن هذه النظرة المادية للإنسان والأفكار ولكل ما يدركه الإنسان عادة في صورة مثالية أو متعالية، أراد بازوليني من خلالها رد الإنسان إلى حقيقته المادية، إلى جسده مثلاً...

فالمسيح مثلاً في فيلم (L'évangile de Saint Mathieu) ينزل من عليائه، من مرتبته الإلهية - التي وضعه فيها التصور التقليدي لأسطورة المسيح - فيضحي في الشريط فرداً عادياً - ملامحه عادية وحركاته أيضاً - فلم يكن حضوره في فضاء الفيلم يحيل إلى قوة متعالية إلهية وإنما كان حضوراً مادياً، فكل أفعال هذه الشخصية كانت تعطي لوجودها سنداً مادياً.

وتؤكد هذه الفكرة اللقطات العديدة التي تصور شخصية المسيح وهو يجوب أرضاً ممتدة قاحلة شبيهة بالصحراء، في خطوات سريعة تثبت وجوده في المكان ونقصه بالمكان الفضاء المادي المنزل في التاريخ. على هذا الأساس، اتخذت كل الصور والأفعال المجردة أو المطلقة والمثالية كصورة المسيح، شكلاً مادياً، محسوساً، وكذلك الكلمة أدركها بازوليني في بعدها الحسي حتى أن أحد النقاد قال «إن الممثلين في أفلام بازوليني يأكلون الكلام أكلاً» بمعنى أن التلطف بالكلمة كان يقفدها بعدها المجرد ويجعلها ترتد إلى حقيقتها المادية فيصبح تعامل المتكلم مع اللفظ شبيهاً بتعامل الإنسان مع الأكل بكل ما يحيل إليه هذا

الحواس في سينما بازوليني

لا شك أن محاولة رصد الحقيقة السينمائية عند المخرج الإيطالي Paolo Pasolini إدعاء يحتاج إلى الكثير من الاحتراز ونقصد بالحقيقة السينمائية رؤية ما للعالم مكنت الوسيلة السينمائية من التعبير عنها بينما قصرت عن ذلك وسائل أخرى كالشعر والرسم.

فالحديث عن سينما بازوليني، تورط في مجال رحب للبحث، لأنه مخرج متعدد الاتجاهات سواء بدا هذا التعدد في علاقة السينما بأساليب قول فنية أخرى ليست غريبة عن بازوليني كالشعر والرسم، ويشمل هذا التعدد أيضا أساليب القول السينمائي التي تميزت عند هذا المخرج بالشراء والطرافة كطرق تعامله مع الأسطورة أو مع الترجمة الذاتية.

وهذا في مستوى الخطاب السينمائي ونقصد بالحسي في السينما، الحضور المادي للشخصيات وللأشياء بل وللأفكار ويعني ذلك وجود علاقة - ملموسة - مباشرة بين الجسد والمحيط الفكري.

إن للجسد أهمية في سينما بازوليني، فمن خلاله وفيه تكمن حقيقة التعبير السينمائي عند هذا المخرج، والجسد باعتباره الفكرة الأساسية في الشريط، أو أداة للتعبير عن فكرة أخرى، لا يخلو منه فيلم من أفلام بازوليني.

في شريط (Théorème) مثلاً كان الانقلاب الذي عاشته شخصيات الفيلم ناتجا عن تجربة عاشها الجسد أولا (وهي التجربة الجنسية مع الرجل الدخيل على العائلة) كما أنه كان للجسد حضور متميز في فيلم (Mille et une nuit) أين كان موضوعا فنيا أي صورة أو لوحة تشكيلية وقد احتل دقائق كاملة من اللقطات الثابتة في الفيلم، إضافة إلى فيلم (Salò) وفيه كان الجسد موضوع تعذيب ولذة في الآن نفسه. ولكن ما علاقة الجسد باعتباره محور هذه الأفلام

إن هذا التعقيد الذي تميز به الفن السينمائي عند المخرج الإيطالي استوجب أن يكون التفكير في إنتاجه مسبقا بتحديد لوجهة النظر ولوضوع التفكير، وهذا ما ستحاوله معه بتركيز النظر في تعامل هذا الفنان مع الحواس.

تعتبر الحواس الدعامة الأولى للفن السينمائي، وتلك من الأمور الحتمية التي لا يتعين بها بازوليني عن غيره، فالسينما صورة وصوت قبل كل شيء، إلا أن هذه الحواس قد تكون أداة تواصل، وذلك أمر عادي، وقد تكون موضوعا سينمائيا في حد ذاته وهذا أمر طريف جدير بالنظر.

ونشير في البداية أن هذا الحديث يخص إنتاج بازوليني السينمائي في شلكه الكلي أين دون التركيز على شريط دون آخر ولا يعني ذلك تجاهل مبدأ التطور الذي خضعت له السنوات الـ 14 التي مثلت مسيرته السينمائية، وإنما محاولة تبيين النظام أو الاتجاه الواحد الذي تلتقي فيه أفلام بازوليني والذي نرى أنه يتلخص في حضور متميز للحواس موضوعا فنيا

PROGRAMME DE L'A.T.P.C.C.

prochainement...

Fin mars

Un atelier d'analyse du film égyptien "Le moineau" de Youssef Chahine est prévu pour le mois de mars; la liste des participants est encore ouverte.

Avril

L'intégrale de Pasolini: Rétrospective intégrale. A ceux qui n'ont jamais vu un film de Paolo Pasolini (c'est mon cas), et à tous les autres, l'A.T.P.C.C offre une occasion de se rattraper, et cela en collaboration avec la fondation Pasolini et le Centre Culturel Italien.

Cette rétrospective se tiendra au mois d'avril à la Maison de la Culture Ibn Khaldoun en présence de Mme. Laura Betti.

Mai

Journées d'études A.T.P.C.C

Le thème de cette année: cinéma et expressions idéologiques, interventions prévues de: Serge Toubiana, Kamel Ben Ounnès, Tahar Chikhaoui...

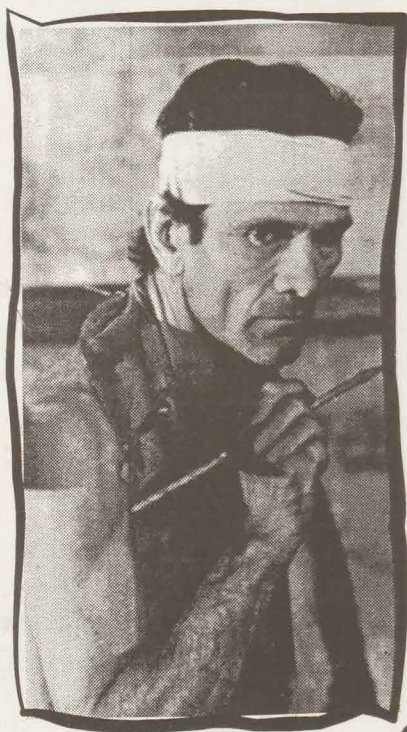
Automne 93

Semaine Raymond Depardon avec la collaboration du Centre Culturel Français.

Siège: A.T.P.C.C

Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 1512 Tunis

Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Principale
Novembre 94
Tous droits réservés aux Editions Sahar



Prsolini

ISBN : 9973 - 763 - 29 - 7

Siège **A.T.P.C.C.**

Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 1512 Tunis

Maquette & Composition: *Agraphes* © 790 081