

ENTRE ÉLOIGNEMENT ET PROXIMITÉ: LA NOTION PARADOXALE DE L'ESPACE DANS *UCCELLACCI E UCCELLINI*

MAGALI VOGIN

APRÈS avoir cru en une conciliation possible entre marxisme et christianisme dans *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini marque une pause dans sa carrière de cinéaste, ainsi que sur le plan littéraire. En mai 1964, il publie le recueil *Poesia in forma di rosa*, qui marque une rupture dans sa production poétique. Sur le plan politique, le 21 août 1964, Palmiro Togliatti, chef du Parti Communiste Italien, meurt à Yalta: sa mort représente pour Pasolini, et pour beaucoup d'autres intellectuels, la fin d'une époque, et symbolise la crise du marxisme, déjà entachée par les événements de Hongrie quelques années plus tôt.

L'année suivante, Pasolini voyage en Europe Centrale, à Prague et à Budapest, où il rencontre le philosophe hongrois Georges Lukacs.¹ Quelques mois plus tard, Pasolini affirme son intention de réaliser: «un'operetta poetica nella lingua della prosa»². Le tournage de son cinquième long-métrage, *Uccellacci e uccellini*, se déroule pendant l'automne 1965 et s'achève en décembre. En mai 1966, au Festival de Cannes, le film s'avère un succès. Le style hybride de l'œuvre redéfinit l'espace pasolinien qui semble se désagréger et se recomposer de manière chaotique. Lieu privilégié du paradoxe, l'espace s'ouvre et se referme simultanément, condamnant ainsi l'auteur et son spectateur à explorer bientôt un nouvel horizon, celui du mythe. Avec *Sovversivi* des frères Taviani, *Uccellacci e uccellini* est le film le plus politiquement lucide parmi ce que Lino Micciché définit les «films de la crise», c'est-à-dire des œuvres cinématographiques qui s'inscrivent entre 1964 et 1967 et dans lesquels il est possible de percevoir le double motif des espoirs déçus du passé et de la nécessaire reconstruction d'un futur.³ La thématique de la 'crise' est une sorte de fantôme qui hante le cinéma italien après le dépassement définitif du néoréalisme, dont elle constitue l'antithèse idéologique par définition. Perceptible au début des années soixante, cette thématique acquiert une forme plus complexe et dialectique à partir de 1964, au

¹ HERVÉ JOUBERT-LAURENCIN, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 302.

² PIER PAOLO PASOLINI, *Uccellacci e uccellini*, Milano, Garzanti, 1975, p. 53. «une petite œuvre poétique dans la langue de la prose».

³ Parmi ces films, citons par exemple *Prima della rivoluzione* de Bernardo Bertolucci, *I pugni in tasca* de Marco Bellocchio et *Le stagioni del nostro amore* de Florestano Vancini.

lendemain de la mort de Togliatti, un évènement qui marque la fin d'une époque. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si dans les deux films les plus marquants des films dits «de la crise», *Uccellacci e uccellini* et *Sovversivi*, les funérailles de Togliatti sont explicitement citées, grâce à l'insertion d'images d'archive, filmées par une dizaine de cinéastes de gauche. Dans *Uccellacci e uccellini*, la crise se propage à travers les paysages, dont l'apparente hétérogénéité exprime, de manière paradoxale, une tendance à l'uniformisation.

Sur des routes périphériques interminables, un père et son fils, interprétés par Totò et Ninetto Davoli, voyagent à pied, rencontrant une multitude de situations et de personnages, dont un qui va les accompagner jusqu'à la fin du film: un corbeau parlant. Dernier défenseur de l'idéologie marxiste, le corbeau tente de convaincre les deux sous-prolétaires de la nécessité d'une idéologie, mais son message, désormais obsolète, est condamné à l'oubli. Agacés par ses propos moralisateurs, inadéquats pour résoudre leurs problèmes, Totò et Ninetto finissent par manger le corbeau. Après avoir dévoré le pauvre volatile, ils se remettent en route et s'éloignent, de plus en plus petits à l'écran, «come in un film di Charlot».¹ *Uccellacci e uccellini* marque une étape cruciale, une page tournée dans la carrière de cinéaste de Pasolini. Nous allons voir qu'à travers la toponymie, les déplacements, ainsi que les sons qui le caractérisent, l'espace est le premier témoin de la crise stylistique de l'auteur.

1. CARTONS ET SYMBOLES VISUELS :

LA TOPONYMIE DE L'ESPACE, ENTRE ÉLARGISSEMENT ET CONFINEMENT

1. 1. *La négation de la distance*

L'espace prédominant est celui de la banlieue romaine qui se trouve désormais aux portes des États-Unis. La négation de la distance entre l'Europe et les États-Unis est implicitement évoquée par l'enseigne qui indique le nom du bar où Totò et Ninetto s'arrêtent au début du film: Las Vegas. Cette première étape marque la transformation de Totò et Ninetto en petits-bourgeois, malgré leur appartenance au sous-prolétariat.

Leur identité est déclinée lorsque le corbeau entre en scène. Ninetto est le fils de «Innocenti Totò e Semplicetti Grazia», la simplicité et l'innocence étant les caractéristiques récurrentes du sous-prolétariat chez Pasolini, et ils habitent «faubourg des Immondices, Rue Morts de faim». L'archétype du sous-prolétariat entre cependant en crise, car il présente des signes précurseurs d'une transformation en petit-bourgeois.

Dans la séquence du bar Las Vegas, dont le nom évoque l'importation du rêve américain en Italie, et symbolise le miracle économique, Pasolini fait du

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 223. «comme dans un film de Charlot».

personnage de Totò un petit-bourgeois raciste, lorsqu'il dévisage avec condescendance le serveur au teint basané, avant de lui lancer une plaisanterie sur ses cheveux crépus: «Le matin, tu te coiffes avec un aspirateur?». Pour Pasolini, le racisme est un phénomène inhérent à la masse bourgeoise: «Tutti i borghesi sono infatti razzisti, sempre, in qualsiasi luogo, a qualsiasi partito essi appartengono».¹ L'enseigne du bar (Las Vegas) et le jeune serveur noir sont des signes visuels qui évoquent le flux du capitalisme mondial ainsi que les phénomènes migratoires qui en découlent.

1. 2. *La banlieue romaine,
un espace qui s'efface du paysage*

L'espace s'ouvre à d'autres continents, tout en restant confiné à l'intérieur de la banlieue romaine, comme le démontre la toponymie. Les trois inserts qui mettent en évidence des noms de rues définissent l'espace auquel appartiennent Totò et Ninetto: «Via Benito La Lacrima, disoccupato», «Via Antonio Mangiapasta, scopino», «Via Lillo Strappalenzola, scappato di casa a 12 anni». L'espace est ici défini par la population qui l'occupe. Mais cette population est en voie d'extinction: c'est le cas par exemple de Rossana di Rocco.

Dans un décor de banlieue défavorisée semi-construite, Rossana di Rocco apparaît vêtue en ange, avec des ailes dans le dos, un habit de circonstance pour la fête des enfants de Marie. Accompagnée d'une musique classique, la jeune fille angélisée a conservé sa légèreté inaccessible, lorsqu'elle apparaît dans l'encadrement des fenêtres d'un immeuble désaffecté, dans une sorte de mise en scène théâtrale dont le seul spectateur est Ninetto. De film en film, l'évolution de la dimension angélique de la jeune fille démontre que la religion ne survit plus que sous la forme de symbole, dans l'œuvre de Pasolini. Dans *La Ricotta*, elle est la fille de Stracci, qui écarquille les yeux devant des anges pontormiens, dont Ettore, le fils ressuscité de *Mamma Roma*, fait partie; dans *Il Vangelo*, elle devient l'Ange annonciateur, aux traits androgynes. Dans *Uccellacci e uccellini*, son costume évoque tant bien que mal sa religiosité, qui ne survit qu'aux yeux de Ninetto, grâce à ses ailes postiches, dans un décor désolé.²

La réapparition carnavalesque de l'Ange du *Vangelo* confère au film une dimension de pastiche. Si la banlieue romaine est encore peuplée d'anges, ces anges aspirent à la petite-bourgeoisie: Rossana accepte l'invitation de Ninetto à condition qu'il vienne la chercher en Fiat 600. Le sous-prolétariat est une classe qui disparaît peu à peu, c'est peut-être la raison pour laquelle on rend désor-

¹ IDEM, *Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio*, «Corriere della sera», 8 ottobre 1975. «Tous les bourgeois sont en effet racistes, toujours, quel que soit le lieu, quel que soit le parti auquel ils appartiennent».

² Les différentes apparitions de Rossana di Rocco sont détaillées par Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, cit.

mais un hommage posthume à ses représentants, en donnant leur nom aux rues de la périphérie. Avec l'ouverture de l'espace, l'homme appartient dorénavant à une classe qui n'est pas confinée à un territoire donné, mais qui s'étend mondialement.

1. 3. *L'ouverture de l'espace: Istanbul - Cuba*

Au beau milieu de la périphérie romaine, Totò et Ninetto passent à côté de panneaux qui indiquent les distances respectives d'Istanbul et de Cuba. Ces lieux désormais accessibles donnent une impression paradoxale d'enfermement. L'ouverture de l'espace correspond en premier lieu à l'évolution du capitalisme et reflète ainsi un paradoxe inhérent au capitalisme: bien qu'illimité, l'espace n'est accessible qu'à l'extérieur des limites imposées par la propriété privée. Il n'est donc pas accessible à tous. Avec l'évolution du capitalisme, qui envahit peu à peu tout l'espace, les lieux inaccessibles sont de plus en plus nombreux. C'est le cas pour le corbeau, dont l'inadéquation au monde contemporain est condensée dans une image où il se trouve perché sur une pancarte indiquant 'Propriété privée'. Dans un monde qui tend à la déshumanisation, il ne reste aux oiseaux que des perchoirs qui signalent des terrains qui ne leur appartiennent plus.

Le film apparaît relativement peu fidèle au scénario, qui subit de nombreuses coupures et modifications.¹ Parmi les plus importantes, voici le texte d'une partie supprimée concernant une interview à Fidel Castro à propos de la prostitution:

Corbeau (anticipant ce qu'il dit par un petit rire, à cause d'une pensée qui l'amuse tout seul, mystérieusement): À propos de putains, il me vient à l'esprit une petite histoire amusante. Un jour, un journaliste – probablement un des moralistes fanatiques habituels – a demandé à Fidel Castro pourquoi dans la Havane se promenaient encore des filles de mauvaise vie, si cela était compatible avec la société socialiste, et quelles mesures il avait l'intention de prendre pour éliminer cette affaire embarrassante. "Rien", répondit Castro, "ces femmes doivent disparaître d'elles-mêmes: et cela arrivera quand la société aura réellement changé".²

L'ironie du corbeau, soulignée dans la didascalie, témoigne de son scepticisme envers le régime socialiste de Fidel Castro. Cuba est ici évoquée à travers un fléau social: la prostitution, qui envahit les rues de la capitale cubaine. Chez Pasolini, le sous-prolétariat s'est donc déplacé de la banlieue romaine jusqu'à Cuba, mais à Cuba aussi il est en voie d'extinction, à tel point que le corbeau finit par remettre en question la notion de l'espace:

¹ Le scénario fait état de trois épisodes, *L'aigle*, *Faucons et moineaux* et *Le corbeau*, qui n'apparaissent pas tels quels dans le film: l'épisode de *L'aigle* est supprimé, celui du corbeau devient la matrice principale du film, et le deuxième un récit mis en abyme.

² PIER PAOLO PASOLINI, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 218.

Corbeau: Mais Cuba existe-t-elle? La France existe-t-elle? Ou commencent-elles à ne plus exister? Et si les nations commencent à ne plus exister, les voies nationales ne commenceront-elles pas à ne plus exister? À moins qu'elles n'aient toujours été une hypocrisie? Alors, quelle est la voie internationale au socialisme?¹

La crise de l'espace est ici le reflet de la crise idéologique. Les deux principaux véhicules de la crise des idéologies sont l'espace et le langage. Dans le scénario, l'extrait du *Totofon* illustre de manière allégorique l'anathème jeté par Pasolini sur l'uniformisation voulue par le néo-capitalisme, qui corrompt la nature de l'homme. Dans cet extrait, le corbeau explique à Ninetto ce que fabrique l'usine dans laquelle le jeune homme rêve d'être embauché: il s'agit du *Totofon*, un petit appareil qui, lorsqu'on le met dans la bouche, déforme le langage afin que tout le monde parle la même langue. Le corbeau explique à Ninetto la fonction de l'objet en ces termes:

Corbeau: [...] Le *Totofon* sera obligatoire, comme le triangle des voitures. [...] On a fait des statistiques et on a découvert que "ceux qui parlent pareil consomment pareil"... Ainsi, en parlant tous pareil, on s'habillera tous pareil, on se motorisera tous pareil, etc. etc... Et on pourra tout faire en série, finalement.²

Le leitmotiv du *Totofon* rappelle la leçon que donne le professeur à une jeune fille qui veut passer le «concours du doctorat», dans *La leçon* d'Eugène Ionesco (1951). Dans sa leçon de philologie, ce professeur iconoclaste explique que «la néo-Espagne» se traduit en italien par «l'Italie»; que «l'Italie», en français, se dit «la France», et ainsi de suite: dans cette pièce, Ionesco dénonce avec cynisme – car le professeur excédé par les erreurs de la jeune fille, finit par la tuer – l'uniformisation de l'espace et des cultures qui dérivent, de manière paradoxale, du libéralisme.³

2. DÉPLACEMENTS ET PASSAGES

2. 1. *Un voyage pédestre*

Tout au long du film, Totò et Ninetto se déplacent à pied, dans un paysage de plus en plus marqué par la progression de la motorisation et de l'industrialisation. Même si les autobus ne s'arrêtent pas pour eux – dans la séquence du bar Las Vegas et après celle des *'dentisti dantisti'* – leur voyage illimité indique que désormais les frontières de l'espace du sous-prolétariat, celui de la banlieue, s'effacent. La marginalisation des banlieues romaines est sur le point de disparaître. Tenu à l'écart du miracle économique au début des années soixante (cf. *Accattone*, *Mamma Roma*), la mutation du sous-prolétariat en petite-bourgeoisie

¹ *Ibidem*.

² *Ivi*, p. 180.

³ EUGÈNE IONESCO, *La cantatrice chauve. La leçon*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 133-134.

est désormais inéluctable. Si dans *Accattone* et *Mamma Roma*, la moto symbolise l'impossible accession du sous-prolétariat à la petite-bourgeoisie – Accattone meurt dans un accident de moto et Ettore arrive en moto à l'hôpital où il sera arrêté, puis enfermé dans une cellule dont il ne sortira pas vivant – dans *Uccellacci e uccellini*, l'environnement du sous-prolétariat se fond dans le paysage bourgeois. Si les bus ne s'arrêtent pas encore pour les laisser monter, le paysage de Totò et Ninetto s'ouvre peu à peu à l'industrialisation: Ninetto espère être embauché chez Alpha Romeo, Totò parle de Youri Gagarine, des voitures circulent et des avions atterrissent symboliquement.

Le voyage, sans but, évoque l'idée d'un espace illimité, et de l'absence d'un itinéraire qui puisse déterminer un point de départ et une destination. Mais paradoxalement, l'ailleurs semble tout près. Si Totò et Ninetto marchent à pied, cela signifie qu'ils ne vont pas très loin. Plus qu'en voyage, Totò et Ninetto sont de passage. C'est d'ailleurs ce que Totò affirme, après avoir assisté au triste épisode de la mort inexpliquée d'un couple de sous-prolétaires.¹ Le film commence lorsque Totò et Ninetto sont déjà en route et finit tandis qu'ils continuent de marcher. L'origine et la destination se confondant, le voyage à pied permet la dilatation de la notion de passage. C'est pourquoi la première question que leur pose le corbeau, «Où allez-vous?», reste sans réponse. Mais à pied, on peut arriver très loin. Par exemple, on peut arriver aux États-Unis, au bar Las Vegas, où Ninetto se met à danser un hully gully avec d'autres jeunes gens. L'ouverture de l'espace à l'Amérique traduit la progression du capitalisme mondial, notamment grâce au plan Marshall.

À pied, on peut arriver aussi en Chine. À un moment donné, Totò joue brusquement le rôle d'un rentier, et sermonne une pauvre femme, qui n'a plus de quoi nourrir ses enfants: «Business is business». Dans cette scène, dont la dimension terrifiante est amplifiée par le mutisme du père de famille chômeur, la transformation radicale de Totò en petit-bourgeois souligne sa déréalisation. Le rapport problématique entre le Tiers Monde et l'Occident est le thème principal du premier épisode du scénario, dans lequel Courneau, un compteur français, comprend que ce qui sépare l'Occident du Tiers Monde, c'est le sentiment de la religion. Ce thème est d'autant plus actuel que la décennie des années soixante est aussi celle de la décolonisation, de l'indépendance et de la naissance de nouveaux états. Devenu Modèle par antonomase, le modèle capitaliste imposé a eu pour conséquence l'eupéanisation politique et culturelle du Tiers Monde.

2. 2. *Chants russes et voix d'outre-tombe*

La désillusion idéologique de Pasolini prend corps dans le paysage, une banlieue grise et interminable, qui se perd dans un espace vide, où l'industrie et la

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Uccellacci e uccellini*, cit.: «Che fa il poveraccio? Passa dalla morte a un'altra morte».

campagne se juxtaposent mystérieusement. À deux reprises, la caméra laisse entrevoir, en fond de plan, un défilé lent et silencieux d'ouvriers, tel un cortège funèbre, faisant ainsi écho à la marche funèbre pour les funérailles de Togliatti. Le silence n'est interrompu que par les notes d'un chant partisan, qui semble provenir de très loin, comme suspendu à une distance incommensurable. L'ouverture de l'espace correspond donc à l'évolution du capitalisme, à l'importation du marxisme véhiculé par la parole du corbeau, mais aussi à l'éloignement de l'idéologie. Le corbeau parlant entre en scène accompagné du chant russe *Kalimka*, qui donne un ton solennel à l'apparition du volatile, ainsi qu'une aura de mystère qui accentue sa solitude. La voix du corbeau est celle de Francesco Leonetti,¹ qui avait déjà tenu le rôle (muet) d'Hérode II dans *Il Vangelo*, et qui sera plus tard le marionnettiste démiurge dans *Che cosa sono le nuvole?*. Particulièrement grinçante, sa voix évoque le croassement du corbeau, lequel, dans l'imaginaire collectif, est souvent associé à celui qui sait ce que les autres ignorent. Il vient d'un pays lointain, Idéologie, plus exactement de la capitale, Ville du Futur, rue Karl Marx 70 fois 7. Espace symbolique évoqué par la parole, le lieu d'origine du corbeau semble être l'Utopie, le chiffre de la divinité s'inscrivant à côté du nom de Karl Marx.

Grâce à sa parole, le corbeau préconise l'adhérence du marxisme au message chrétien. Inspirée de *Francesco giullare di Dio* de Roberto Rossellini, l'histoire des deux moines franciscains, qui se déroule au XIII^e siècle, permet une dilatation de l'espace-temps.² Totò et Ninetto deviennent Frate Cicillo et Frate Ninetto, chargés par saint François d'Assise d'évangéliser les oiseaux les plus puissants et les plus gros, les faucons, ainsi que les plus faibles et les plus frêles, les moineaux. Frate Cicillo, qui est un homme d'expérience, comprend que pour pouvoir transmettre le message dont il est porteur, il doit avant tout identifier les mécanismes langagiers des oiseaux. L'espace naturel est ici fortement marqué par la bande-son: la campagne est caractérisée par le gazouillis des moineaux de la même manière que la banlieue est caractérisée par le sous-prolétariat. L'espace est donc identifié en fonction de la population qui l'occupe. Dans la scène de la parodie de la cour des miracles, les voix dissonantes des trois sorcières, Sora Gramigna, Sora Grifagna et Sora Migragna, ainsi que la musique de clavecin, créent un effet comique et cauchemardesque à la fois.³ Au moment où les deux moines croient avoir accompli leur mission et s'en retournent annoncer la bonne nouvelle à saint François, ils assistent à un événement dramatique en pleine campagne: un faucon s'abat sur un moineau et le tue. Cet épisode tragique fait

¹ Ancien rédacteur de la revue *Officina*, Leonetti observe une évolution inverse de celle de Pasolini, étant donné qu'il s'inscrira au Parti Communiste en 1968.

² Dans le scénario publié chez Garzanti, les trois épisodes changent de titre, respectivement en: *L'uomo bianco*, *Uccellacci e uccellini*, et *Laggiù*.

³ Les patronymes 'Gramigna', 'Grifagna' et 'Migragna' signifient respectivement 'chiendent', 'rapace' et 'migraine'.

écho à la mort du couple de sous-prolétaires dans la banlieue. Ainsi, l'épisode des moines est plus marxisant que franciscain car la morale de la fable met en lumière la naïveté de la prédication chrétienne dès lors qu'elle ne tient pas compte de la lutte des classes, les faucons symbolisant les classes riches, et les moineaux les classes défavorisées.

2. 3. *Un espace semé de guerres*

Dans *Uccellacci e uccellini*, la mort se répète comme si elle obéissait à un cycle. Au début du film, Totò et Ninetto assistent à la découverte des cadavres d'un couple. À ce drame des 'Roméo et Juliette' de la pauvreté, fait écho celui de la mort de Palmiro Togliatti, dont les obsèques sont illustrées dans le film par des images d'archive. Le paysage urbain accompagne l'idéologie, et le silence qui y règne accentue le sentiment du deuil.

Dans *Les phases du corbeau*, Pasolini affirme vouloir faire coïncider son propre 'nouveau marxisme' avec celui du corbeau.¹ Ceci ne transparaît pas dans le film où le corbeau subit une métamorphose qui le ramène à des positions idéologiques très proches de celles de Pasolini pendant les années cinquante. Dans le film, Pasolini insiste davantage sur la dimension poétique du corbeau, en dépit du discours idéologique. La première coupure fondamentale dans le discours du corbeau, dans la scène de la violation de la propriété, se termine dans le scénario par un long monologue, réduit à quelques phrases dans le film. Dans ce monologue, Pasolini démontre que si l'espace tend vers l'infini, il n'en est pas moins vrai qu'il devient mesurable, quantifiable, grâce à l'étendue progressive de la connaissance. Or, la quantification entraîne la notion de propriété :

Corbeau: La guerre a éclaté! Pour un mouchoir de terre! La guerre entre l'Inde et le Pakistan, la guerre pour Trente et Trieste! Vous fuyez maintenant, hein? Vous avez la trouille, hein? Vous avez la conscience sale, hein? Ah, ah! Vous, vous ne vous en rendez pas compte, mais vous êtes complices de ce petit vieux dans la même faute d'adoration de l'idole de la propriété! Pourquoi l'avez-vous frappé? Parce qu'à l'intérieur de vous, vous sentiez que vous aviez tort et que lui il avait raison! J'en viendrais à dire que lorsqu'un peuple envahit la terre d'un autre peuple, il frappe et tue parce qu'il a tort: mais aussi lorsque le peuple opprimé se soulève, il fait ses Vêpres siciliennes, il frappe et tue, parce qu'il a eu le tort de se faire frapper et tuer! Voilà pourquoi Gandhi avait raison ! Voilà pourquoi il faut toujours vaincre par la non-violence, comme Gandhi! Comme Gandhi, vous auriez dû faire! Sortir votre mouchoir, gentiment, y mettre votre caca, et l'emporter avec vous ! Ainsi vous auriez laissé seul comme un idiot ce propriétaire dans sa propriété! Et vous auriez concilié dans un acte unique de douceur la révolution communiste et l'Évangile!²

L'espace, indéfini et dilaté à travers les âges, est peuplé de guerres perpétuelles:

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Le fasi del corvo*, in *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 59.

² Ivi, p. 177.

si on peut désormais aller sur la lune, cela ne veut pas pour autant dire que l'on peut rester et vivre sur terre.

3. VERS LA DÉFINITION D'UN ESPACE MYTHIQUE

3. 1. *Espaces clos et espaces ouverts*

L'espace clos est avant tout un espace bourgeois, un lieu de prédilection du capitalisme, pour la défense duquel on fait la guerre. Après avoir joué le rôle de l'exploitant, Totò se retrouve dans celui de l'exploité. Sauvagement agressé par deux gros chiens, il tente d'expliquer à son créancier qu'il n'a pas encore réuni la somme d'argent due. La fin de la séquence des 'dentisti dantisti' prend une dimension surréaliste, lorsque l'on découvre un homme de lettres qui dirige un orchestre imaginaire face à un petit groupe de convives. Pasolini choisit ici un homme de lettres pour interpréter un chef d'orchestre sans orchestre : il s'agit de Gabriele Baldini, professeur de littérature anglaise à l'université de Rome et époux de Natalia Ginzburg.¹ La crise idéologique de Pasolini, ressentie comme un séisme, s'exprime à travers la déstructuration de la forme et de l'espace : le mime de Baldini représente ici la capacité de la bourgeoisie à imposer une réalité inexistante.

Au contraire, dans l'épisode des 'Spectacles volants', d'inspiration fellinienne, Pasolini donne une vision poétique de la nativité, dont l'espace privilégié est celui de la nature. Cet espace accueille les chants russes d'une procession au loin : le marxisme s'efface peu à peu de ce tableau naturel qui tend à devenir mythique. La dimension archaïque des saltimbanques est soulignée par les masques que portent les acteurs et qui anticipent ceux de la Pythie de Delphes et du Sphinx dans *Edipo re*. Les citations du cinéma muet évoquent «le silence du mythe», qui sera prédominant sur la parole dans les films successifs, d'*Edipo re* à *Medea*. En effet, pour Pasolini, le monde du mythe est un monde naturel silencieux, contrairement au monde rationnel, symbolisé par l'espace urbain et dominé par la parole orale. C'est ainsi que dans *La Terra vista dalla Luna*, Assurdina Cai, l'épouse muette de Totò, apparaît comme une créature du mythe, et sera restituée à sa 'mère', la lune, suite à une chute brutale du Colisée. Le corbeau dévoré sera lui-même aussi condamné au silence.

3. 2. *L'omniprésence de la lune*

L'ouverture et la fin du film sont marquées par la présence d'un symbole récurrent, la lune, représentée sous différentes formes tout au long du voyage. Évo-

¹ Spécialiste de l'œuvre de Shakespeare et passionné de musique et de cinéma, Baldini exerce également une activité de critique cinématographique. Auteur d'un essai sur l'œuvre de Verdi, sa présence dans le film constitue une mise en abyme de la musique et soulève la question de la fonction de la musique d'écran.

quant le caractère cyclique de la nature, de l'éternel retour, la lune apparaît au centre d'un plan fixe de manière absolument identique dans le générique initial et dans le générique de fin, tantôt dévoilée tantôt cachée par des nuages, comme pour indiquer l'éternel recommencement du voyage de Totò et Ninetto.

Concept poétique supérieur à la raison et aux actions humaines, son mystère est contenu dans les premières répliques du film, lorsque Totò explique à Ninetto le phénomène des marées, répétitif comme leur voyage. Ce phénomène évoque l'ouverture de l'espace au cosmos, et en même temps la réduction de la notion d'espace entre la terre et la lune, étant donné leur interaction. À la fin du film, la lune prend enfin corps dans un personnage, celui d'une prostituée. Elle est la seule qui entretient une vraie complicité avec les deux protagonistes. Luna constitue un oxymore: sa présence terrestre, en 'bas', caractérisée par son prénom (c'est en effet la première chose que l'on sait d'elle) fait écho à la planète qui se trouve dans le ciel, donc en 'haut'.

L'évocation récurrente de la lune renforce le paradoxe de l'espace, entre l'éloignement et la proximité: la lune est plus qu'une voix silencieuse qui s'oppose à celle, rationaliste et omniprésente, du corbeau. Son ambiguïté poétique vient rompre toutes les constructions logiques les plus sophistiquées. Mais l'évocation du premier cosmonaute dans l'espace signifie que le cosmos n'est plus seulement un concept poétique. Il pourrait être une alternative à l'espace terrestre, convulsé par d'éternelles guerres. Tour à tour voilée et dévoilée par les nuages, la lune ne représente plus ici un présage funeste, comme dans *I Turcs tal Friul*, où sa lumière est invoquée par le chœur des Turcs envahisseurs qui veulent tuer tous les frioulans: elle devient en même temps accessible et magique. Si la lune apparaît comme l'image allégorique du sens suspendu, l'innocence de la prostituée est poétique, inexplicable.

Le voyage de Totò et Ninetto à travers l'espace et le temps est réduit par la répétition d'une phrase, inscrite sur un carton et réemployée par le corbeau: «Le cheminement commence, et le voyage est déjà terminé».¹ Constamment dilatée et réduite, la notion d'espace est touchée par le 'séisme' provoqué par la crise poétique de Pasolini. Le voyage se termine avec l'ingestion du corbeau, dont les membres calcinés anticipent ceux des victimes du cannibale interprété par Pierre Clémenti dans *Porcile*. L'éternel recommencement du voyage de Totò et Ninetto émerge comme la morale de l'histoire, dans les dernières paroles qui accompagnent le générique final: «Come sempre, finisce così, comincia così, si chiude così, continua così, questa storia di Uccellacci e uccellini».

D'un point de vue stylistique, Pasolini marque une rupture dans sa production cinématographique avec *Uccellacci e uccellini*, défini par Maurizio Ponzi comme: «un film joyeusement de travers, asymétrique dans sa structure [...]»

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Uccellacci e uccellini*, cit.: «Il cammino incomincia e il viaggio è già finito».

très irrégulier dans la distribution des espaces dans le cadre-même des plans, qui touche toutes les cordes, aussi bien sentimentales, que lyriques et réalistes du cinéma italien».¹

Entre novembre 1966 et avril 1967, quelques mois après la première projection d'*Uccellacci e uccellini*, Pasolini tourne deux fables poétiques sous forme de courts-métrages, toujours avec Totò et Ninetto Davoli, intitulées *La terra vista dalla luna* et *Che cosa sono le nuvole?*. Ces deux courts-métrages sont l'occasion pour Pasolini d'expérimenter la couleur avant le tournage d'*Edipo re*, dont l'utilisation donnera une nouvelle dimension à l'espace. Si la morale de *La Terra vista dalla Luna*, «Être mort ou vivant, c'est la même chose», fait écho à la réplique de Totò, «le pauvre passe d'une mort à une autre», celle de *Che cosa sono le nuvole?*, «Ah! Poignante et merveilleuse beauté de la création!» indique que le mystère de la poésie se déplace progressivement de la banlieue vers des territoires inconnus. De plus, les deux titres de courts-métrages font la synthèse, avec la lune et les nuages, du cadrage récurrent dans *Uccellacci e uccellini*, celui du générique initial.

Le voyage de Totò et Ninetto apparaît donc comme l'allégorie de la crise traversée par Pasolini à la moitié des années soixante, à travers une série de citations cinématographiques et littéraires. À travers la multiplicité et la diversité des rencontres et des situations, Pasolini semble vouloir élargir les frontières de son espace filmique, un espace qui englobe, au-delà de l'étendue de la périphérie, la force et la beauté d'une nature archaïque, fantasmatique, pas encore contaminée par le néo-capitalisme envahissant, et à l'intérieur duquel le cycle de la vie se renouvelle perpétuellement, entre les deux pôles extrêmes de la vie et de la mort.

¹ MAURIZIO PONZI, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Unione Circoli Cinematografici ARCI, 1968.

