

LES CORPS EN SCÈNE

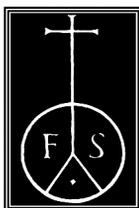
Acteurs et personnages pasoliniens

UNIVERSITÉ STENDHAL · GRENOBLE 3

23-24 AVRIL 2009

A CURA DI

LISA EL GHAOUI



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

2011

Volume pubblicato con il contributo del Centre d'Études
et de Recherches sur la Civilisation Italienne Contemporaine
de l'Université Stendhal di Grenoble (CERCIC).

★

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento,
anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati,
compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc.,
senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2011 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. + 39 06 70493456, fax +39 06 70476605, fse.roma@libraweb.net

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISBN 978-88-6227-392-3
ISBN ELETTRONICO 978-88-6227-393-0

SOMMARIO

LISA EL GHAOUI, <i>Introduzione</i>	9
STÉPHANE HERVÉ, <i>Un spectre hante le théâtre – le spectre du corps. Le corps dans le théâtre de Pier Paolo Pasolini</i>	13
PIERRE KATUSZEWSKI, <i>Larmes, cris et tremblements dans le théâtre de Pier Paolo Pasolini: pour une poétique de l'acteur</i>	25
IRINA POSSAMAI, <i>Il corpo sacrificale nel cinema di Pasolini: l'incontro con il Living theatre</i>	37
AMANDINE MÉLAN, <i>Mamma Roma, Ettore, Carmine: una trinità sottoproletaria</i>	49
GIOVANNI SOLINAS, <i>Fra realtà e possibile finzione: gli pseudo-personaggi di Appunti per un film sull'India e Appunti per un'Orestide africana</i>	61
PAULA REGINA SIEGA, <i>Immagini del corpo grottesco in Uccellacci e uccellini</i>	73
JEAN-BAPTISTE CHANTOISEAU, <i>Le mystère de l'incarnation: figures et figurations christiques dans L'Évangile selon Saint Matthieu (1964) de Pier Paolo Pasolini</i>	87
MAGALI VOGIN, <i>Les yeux tartares de Jocaste, les yeux barbares de Lucia: la fonction archetypale de Silvana Mangano dans Edipo re et Teorema</i>	101
CORINNE GIORDANO, <i>Le corps figure métaphorique dans Œdipe-Roi</i>	111
GIONA TUCCINI, <i>Maria Callas, regina non vista. Medea e le ombre delle cose future</i>	129
DAVIDE LUGLIO, <i>Salò ou l'acteur entre exactitude du geste et ambiguïté du sens</i>	147
<i>Indice degli autori citati</i>	161

LES YEUX TARTARES DE JOCASTE,
LES YEUX BARBARES DE LUCIA:
LA FONCTION ARCHETYPALE
DE SILVANA MANGANO
DANS *EDIPO RE* ET *TEOREMA*

MAGALI VOGIN

À PARTIR d'*Edipo re*, Pasolini commence à s'intéresser de plus près aux acteurs professionnels, pour interpréter les personnages qu'il met en scène dans ses films. Certes, Anna Magnani est déjà une actrice de renom lorsqu'elle tourne *Mamma Roma*, et la présence de Totò aux côtés d'acteurs non-professionnels dans *Uccellacci e uccellini* peut sembler surprenante, mais avec *Edipo re*, pour la première fois, les interprètes de métier occupent une place importante à l'écran: il suffit de penser à Silvana Mangano, Alida Valli et Julian Beck. Dans *Teorema*, le casting n'est pas moins prestigieux, avec la présence de Laura Betti, qui obtient la «Coppa Volpi» pour la meilleure interprétation féminine au xxix^{ème} Festival de Venise, de Massimo Girotti, d'Anne Wiazemski, de Silvana Mangano (à nouveau), ainsi que de Terence Stamp. Le choix de ces acteurs à la notoriété internationale coïncide avec la volonté de Pasolini de s'adresser désormais à un public bourgeois, qu'il veut scandaliser. Dans une lettre à Guido Aristarco, publiée dans la revue *Cinema nuovo* en 1969, l'auteur explique sa volonté de faire un cinéma inconsommable, indigeste, en réaction à la 'culture de masse':

Come opporsi al cinema come medium della cultura di massa? Facendo del cinema aristocratico: inconsumabile. [...] *Uccellacci e uccellini*, *Teorema* e *Porcile* hanno voluto essere inconsumabili. I riduttivi feroci mi diranno: "Non è vero, *Teorema* è stato molto consumato, ha avuto successo. E pare anche *Porcile*". Sono stati o vengono consumati, rispondo, per una serie di ragioni contraddittorie. Ma sono almeno 'indigesti' o addirittura 'indigeribili': i consumatori li mettono in bocca ma poi li sputano, o passano la notte col mal di pancia.¹

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *La parola orale meravigliosa possibilità del cinema*, «Cinema nuovo», xviii, 201, 1969, p. 364. «Comment s'opposer au cinéma comme média de la culture de masse? En faisant du cinéma aristocratique: inconsommable. [...] *Uccellacci e uccellini*, *Teorema* et *Porcile* ont voulu être inconsommables. Les féroces bornés me diront: "Ce n'est pas vrai, *Teorema* a été très consommé. Et apparemment *Porcile* aussi." Je réponds qu'ils ont été ou sont consommés, pour une série de raisons contradictoires. Mais du moins ils sont 'indigestes', voire même 'indigérables': les consommateurs les mettent à la bouche mais après ils les crachent, ou passent la nuit avec le mal au ventre.».

Les deux premiers films de la période dite ‘mythique’ du cinéma de Pasolini, à savoir *Edipo re* et *Teorema*, illustrent respectivement une problématique sur l’introspection et sur la communication: dans *Edipo re*, l’auteur décrit les rouages psychanalytiques du complexe œdipien, tandis que *Teorema* apparaît, aux yeux de la critique, comme un film exemplaire sur la communication, renvoyant aux spectateurs «les mécanismes mêmes de l’émission et de la réception». ¹ Outre le message scandaleux dont l’hôte de la famille bourgeoise se fait le porte-parole, à savoir la puissance sacrée de l’énergie sexuelle, le scandale consiste à utiliser des acteurs de métier en guise d’icone et à ne pas les faire jouer.

Prenons l’exemple de Silvana Mangano: l’actrice de renommée internationale semble avoir suscité chez Pasolini non pas le désir de la diriger dans un rôle de composition mais, au contraire, celui de faire apparaître à l’écran sa capacité à représenter une image primordiale, un archétype de la femme. L’actrice italienne interprète, dans *Edipo re* et dans *Teorema*, trois figures maternelles emblématiques du cinéma de poésie pasolinien: Susanna Pasolini – la propre mère de l’auteur –, Jocaste et Lucia. Les adjectifs qui qualifient son regard, ‘tartares’ et ‘barbares’, respectivement dans le scénario d’*Edipo re* et dans le roman *Teorema*, confirment la prédominance de la présence physique de l’actrice, dont la voix n’est perceptible que très rarement. 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, après une première tentative dans les tableaux vivants de *La Ricotta*, et marquent aussi une étape dans l’utilisation des acteurs, avant le tournage d’*Edipo re*. Dans *La terra vista dalla Luna*, Silvana Mangano joue le rôle d’une épouse et mère sourde et muette. Elle s’appelle Assurdina, un prénom qui non seulement met en évidence le handicap symbolique de son inadéquation au monde des acteurs non-professionnels – que Pasolini choisit de diriger pour peupler ses tableaux mythiques du sous-prolétariat romain –, mais un prénom qui fait aussi résonner le mot ‘absurde’, comme pour qualifier le panaché absolument hétérogène d’acteurs qui jouent dans cette fable, et comme pour souligner la présence (absurde) de Silvana Mangano, dans un environnement qui lui est tout à fait étranger. Chez Pasolini, les personnages maternels souffrent également d’une sorte de handicap: Susanna Pasolini, Jocaste et Lucia sont des figures essentiellement immobiles, statiques. C’est le cadrage qui les découpe, le montage qui les anime. Cette communication examinera la dimension iconique de Silvana Mangano afin de mettre en lumière sa valence symbolique.

¹ SERGE DANÉY, *Le désert rose*, «Cahiers du cinéma», 212, 1969, pp. 61-62.

1. SUSANNA PASOLINI

En 1967, après avoir écrit quelques textes qui puisent leurs racines dans le théâtre tragique grec (*Calderòn*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia* et *Bestia da stile*), Pasolini met en scène son interprétation originale d'une crise vécue au sein de la société contemporaine, après la retombée des idéologies et des utopies messianiques du second après-guerre et des années cinquante.¹ Œuvre autobiographique par excellence, *Edipo re* s'inscrit en nette rupture avec *Uccellacci e uccellini*, non seulement grâce à l'emploi de la couleur, mais aussi parce que l'auteur semble désormais rechercher dans le mythe les réponses qu'il n'a pas trouvées dans le christianisme et l'idéologie marxiste. *L'Edipo re* pasolinien apparaît comme le fruit d'une introspection, d'une fuite personnelle du monde extérieur, à travers la reconstitution d'un mythe universel et d'une tentative de rechercher ses racines les plus profondes.

Il est possible de distinguer quatre parties dans la structure du film.² La première partie constitue le prologue, à savoir la petite enfance d'un garçon dans un village de campagne de la basse Lombardie, Sant'Angelo Lodigiano, dont la place avec le monument aux morts évoque Casarsa, le lieu maternel où se trouvent les racines poétiques de Pasolini, dans les années vingt. Ce prologue constitue un épisode autobiographique, dans lequel la présence de sa mère, interprétée par Silvana Mangano, possède toutes les qualités de ce que Maurizio Grande a défini «l'icône cinématographique»,³ à savoir non pas l'image matérielle projetée à l'écran, mais ce qui fait de cette image un signe iconique particulier. Il s'agit d'un substitut du réel à haut potentiel de similarité. Ainsi le statut sémiotique de l'icône cinématographique consiste principalement en la 'reproduction' du réel. Pour le spectateur qui connaît la biographie de Pasolini, cela ne fait aucun doute, Silvana Mangano est Susanna Pasolini: mais non pas parce qu'elle lui ressemble. C'est avant tout le cadre dans lequel se déroule le prologue qui induit le spectateur à penser qu'il s'agit d'une séquence autobiographique. Ainsi, le visage de Silvana Mangano, cadré en plan rapproché, lorsqu'elle donne le sein à son enfant dans le pré, ne prétend pas ressembler 'matériellement' à la mère de Pasolini. L'analogie suggérée par l'auteur porte surtout sur le décor qui l'entoure et sur l'enfant qu'elle nourrit (Pasolini). Or, dans ses essais sur le cinéma, Maurizio Grande précise que l'icône cinématographique a un double statut sémiotique, c'est-à-dire que c'est à la fois une

¹ GUALTIERO DE SANTI, *Mito e tragico in Pasolini*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di Elena Fabbro, Udine, Forum, 2004, p. 13.

² HERVÉ JOUBERT-LAURENCIN, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 222.

³ MAURIZIO GRANDE, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di Roberto De Gaetano, Roma, Bulzoni, 2003, p. 46.

reproduction du réel, par similarité, et un signe. L'iconicité se manifeste donc comme un phénomène mixte: c'est un phénomène esthétique, une vision, qui suggère une interprétation, mais aussi un phénomène cognitif-symbolique, soit une traduction, une attribution de sens de la part du spectateur-récepteur. Ici, le visage de Silvana Mangano, bercé un long moment par la caméra, semble plutôt entrer dans la catégorie du phénomène cognitif-symbolique. Pour Charles Sanders Peirce, l'icône est un signe à travers lequel sont reproduites par analogie certaines propriétés ou qualités physico-perceptives de l'objet matériel. Le visage à l'écran offre un véritable texte visuel à interpréter et à traduire:

Il ritratto di una persona che non abbiamo mai visto diciamo che è *convincente* e possiamo dire che è un'Icona nella misura in cui, semplicemente sulla base di ciò che vediamo nel ritratto, siamo portati a formarci un'idea precisa della persona che esso rappresenta. Ma, in effetti, non si tratta di una pura Icona, poiché sono influenzato in alto grado dalla conoscenza che esso è un 'effetto', attraverso l'artista, prodotto dall'apparenza dell'originale.¹

En quoi consiste l'analogie entre Silvana Mangano et Susanna Pasolini? Au delà du lieu dans lequel sont immergés les personnages, l'époque, mais aussi la classe sociale, que l'on devine à travers les costumes, rappellent le spectateur à la période d'entre-deux-guerres. Même si la ressemblance physique fait défaut, cela ne fait aucun doute pour le spectateur que Silvana Mangano est Susanna Pasolini. On peut alors se demander si dans ce cas il s'agit véritablement d'une icône. En effet, si l'on tient compte de l'acception selon laquelle l'icône est un signe qui ressemble à ce qu'il désigne, à son référent, il serait inexact de parler de valeur iconique de l'image. En revanche, l'image est aussi un indice, qui fonctionne sur un rapport de contiguïté, et non sur un rapport de similarité: si l'icône est le substitut visuel du réel, l'indice expose le réel. Le doux visage de Silvana Mangano a ici une fonction indicielle, c'est une image qu'il ne faut pas oublier, semble nous dire Pasolini, parce qu'elle se déduit de quelque chose, et prend une valeur symbolique par l'ajout de la musique, insistante, ainsi que par la mise en scène de l'auteur: un cadrage frontal sacralisant, long et fixe, qui scrute le regard de cette jeune mère, dont le portrait apparaît singulièrement pourvu d'une dimension tragique. Silvana Mangano devient alors un symbole, dès lors que la caméra est porteuse d'un sens qui n'est ni causal – nous ne savons alors pas pourquoi l'auteur s'attarde si longuement sur ce visage, si ce

¹ CHARLES SANDERS PEIRCE, *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980, p. 103. «Nous considérons le portrait d'une personne que nous n'avons jamais vue comme 'convaincant', et nous pouvons dire que c'est un Icone dans la mesure où, simplement sur la base de ce que nous voyons dans le portrait, nous sommes amenés à nous faire une idée précise de la personne qu'il représente. Mais, en effet, il ne s'agit pas d'un Icone pur, puisque je suis influencé à un haut degré par la conscience que ce portrait est un 'effet', à travers l'artiste, produit par son apparence avec l'original». Traduction par mes soins.

n'est pour la gravité qui semble s'y dessiner –, ni analogique – puisque Silvana Mangano ne ressemble pas à Susanna Pasolini –, mais un sens qui est issu d'une convention tout à fait arbitraire, à savoir le choix de l'auteur, de placer sa caméra de cette manière plutôt que d'une autre, en utilisant un certain type de lumière plutôt qu'un autre, et ainsi de suite. En fond de plan, l'herbe verte du pré, dans lequel se trouvent la mère et son enfant, signifie, dans la poétique de Pasolini, le sexe, l'énergie universelle, la fertilité de la terre.¹ L'insert du chapeau blanc déposé dans l'herbe, à côté de l'enfant, évoque, malgré l'absence du visage que cet accessoire est censé protéger du soleil, le doux visage de la mère, et surtout, par métaphore, sa lumière. Ainsi, le visage de Silvana Mangano devient un symbole, voire un symbole-mythe, qui s'inscrit dans un discours mythique, celui du destin 'exemplaire' d'Œdipe, tout en symbolisant le mythe personnel de l'auteur.

2. LA REINE JOCASTE

La deuxième partie – de l'abandon d'Œdipe enfant dans le désert jusqu'à la mort du Sphinx, annoncée par le messager Ange –, ainsi que la troisième partie, qui se déroule depuis l'arrivée d'Œdipe à Thèbes jusqu'au moment où il s'éloigne de cette ville après s'être crevé les yeux, présentent une Grèce archaïque immergée dans un 'temps perdu', que Pasolini considère comme un long rêve, sans pour autant donner un éclairage onirique à son film. Le long moment onirique entre les deux parties contemporaines évoque la survie d'une dimension mythique qui coexiste avec le temps historique linéaire. Le film témoigne d'un éloignement décisif de la réalité politique et sociale italienne, mais pour Pasolini, la réalité sociale est porteuse de l'idée du mythe, il ne s'agit donc pas d'un refus de la réalité, mais d'un refus des conventions de la représentation figurative et cinématographique.

C'est dans la césure entre les deux parties centrales qu'entre en scène Jocaste, après que le Sphinx a été tué par Œdipe. Elle apparaît filmée en gros plan à deux reprises: grâce à l'effet produit par le cadrage, le spectateur ne peut être que frappé par la blancheur de ses vêtements et de son teint, d'autant plus éclatant que son regard est sombre. Coiffée d'un chapeau blanc, qui évoque par métonymie la figure de la mère dans le prologue, Jocaste apparaît non pas sous la forme d'un corps, ni d'un visage, mais comme la matérialisation d'un regard. Dans le scénario, l'identification entre Susanna Pasolini, dans le prologue, et la reine Jocaste, est évidente à travers la comparaison de leurs descriptions physiques respectives. La mère du prologue est décrite ainsi: «una donna bella come una regina, dagli occhi obliqui e lunghi, tartarici, e pieni di una dolcezza cru-

¹ HERVÉ JOUBERT-LAURENCIN, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, cit., p. 227.

dele»;¹ tandis que Jocaste apparaît avec «il suo viso dolce e crudele dall'occhio tartarico».² La prédominance du regard, commune aux deux descriptions, ainsi que la répétition de l'oxymore 'doux / cruel', et de l'adjectif 'tartare', qui accentue l'oxymore, en faisant résonner le mot 'barbare', confirment l'identification entre ces deux personnages. Si, dans le scénario, les deux descriptions semblent se rapporter à un seul et même personnage, dans le film l'identification entre la mère et Jocaste est immédiate car les deux rôles sont interprétés par la même actrice. Dans le film, le regard tartare de Jocaste est mis en valeur par l'absence de sourcils dessinés sur son visage, et son silence, remarquable tout au long du film, domine comme pour permettre au spectateur de ne pas détourner son attention de sa présence physique.

Jusqu'à la fin de la troisième partie du film, Œdipe ignore qu'il est coupable de parricide et d'inceste. Lorsqu'il s'adresse aux prêtres devant le palais royal, il cherche à plusieurs reprises le regard noir de Jocaste, en direction de la fenêtre du palais derrière laquelle elle se trouve. Elle y apparaît à plusieurs reprises en gros plan, mais le montage ne permet pas de dire avec certitude si elle voit et entend tout de la discussion qui se tient, mais le laisse cependant supposer. Sa coiffure, identique à celle de Susanna Pasolini dans le prologue, est un signe qui insiste sur l'analogie entre ces deux femmes, et qui implique la conclusion qu'Œdipe n'est qu'une représentation de Pasolini lui-même. Le visage de Jocaste donne à lire au spectateur une expression énigmatique entre le sourire et le plus grand sérieux, de même que lorsque la mère donne le sein dans le prologue: jamais on ne sait, dans tout le film, ce que savent ou ne savent pas Susanna Pasolini et son homologue mythique, Jocaste. Le montage et le cadrage s'obstinent à emprisonner leur regard, qui évoque par métonymie leur visage, constituant ainsi une mise en abyme de leur présence à l'écran.

C'est encore vers le haut qu'Œdipe dirige son regard lorsque, dans le jardin, il appuie sa tête sur les genoux de Jocaste, qui lui raconte la prophétie faite jadis à Laïos. Le montage est explicite: Jocaste ne peut être que la mère d'Œdipe, car l'alternance des plans Œdipe filmé en plongée / la mère en contre-plongée correspond au montage du prologue, lorsque le nouveau-né regarde intensément le visage de sa mère.³ De plus, dans cette séquence, Pasolini utilise la même musique que lorsqu'il filme le doux visage de la mère qui allaite son enfant dans le pré (dans le prologue), à savoir l'Introduction du premier temps du *Quartet en do majeur* K.465 de Mozart (1785). Ainsi, tandis que Jocaste met Œdipe sur la voie de l'insoutenable vérité, le visage de Susanna Pasolini vient se superposer à celui de Jocaste. Cette musique est réemployée lors de la première apparition

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Edipo Re*, in *Il Vangelo secondo Matteo. Edipo Re. Medea*, Milano, Garzanti, 2006 («Gli elefanti»), p. 354. «une femme belle comme une reine, aux yeux obliques et longs, tartares, et pleins d'une douceur cruelle».

² Ivi, p. 400. «son visage doux et cruel aux yeux tartares».

³ HERVÉ JOUBERT-LAURENCIN, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, cit., p. 224.

de Tirésias qui joue de la flûte (dans la deuxième partie), puis dans l'épilogue, lorsqu'Œdipe devenu aveugle retourne sur le pré maternel, accompagné par Ange. L'Introduction du premier temps du *Quartet en do majeur* K.465 de Mozart est mise en image de manière différente du prologue: au violon se substitue la flûte, dont le son se superpose au thème de la mère. La bande son passe d'un degré externe (son 'off') à un degré interne (son 'in') du récit: elle devient porteuse d'instances expressives très fortes et assume ainsi une fonction symbolique. En effet, Tirésias, grâce à sa flûte, révèle à Œdipe son destin incestueux, et présage la future rencontre avec sa mère. La fonction de la musique consiste ici à mettre en lumière les liens intimes et tragiques tissés entre Pasolini et sa mère, entre Œdipe et Jocaste.¹

Le visage de Jocaste apparaît donc comme une image cinématographique à haute valence iconique et symbolique: faisant écho à celui de la mère dans le prologue, son expression et ses caractéristiques reflètent ce que représente le monde antique pour Pasolini. La lumière et le silence émergent comme les caractéristiques principales de ce personnage féminin. Si l'on se réfère à la distinction de Gombrich entre substitut iconique fonctionnel – à savoir le signe iconique, l'image de la connaissance, ce que Gombrich appelle la 'mappa' [mappemonde] –, et substitut iconique symbolique – le symbole iconique, reflet des apparences ou 'specchio' [miroir] –, la dimension symbolique prévaut dans le personnage de Jocaste.² La nature de son image dans le film est essentiellement esthétique. On peut parler dans ce cas de 'mythe condensé', car il s'agit d'une image qui expose une histoire personnelle, intime, consolidée en une image exemplaire.³ Silvana Mangano représente, d'un point de vue iconographique, Jocaste, et d'un point de vue iconologique, la mère de Pasolini. Le symbole du regard de Jocaste, 'image' de l'image de Silvana Mangano, devient le signifiant d'une image-discours sur le mythe: ce regard émerge comme un icône cinématographique qui permet la transformation du symbole en mythe. Il s'agit là d'une figure de style typiquement pasolinienne, qui s'inscrit dans son 'cinéma de poésie'.

3. LUCIA

Lucia est la troisième mère interprétée par Silvana Mangano dans l'œuvre cinématographique de Pasolini. L'intérêt de Pasolini pour le cinéma semble être devenu prédominant, dans la mesure où le cinéma constitue un moyen d'expression révolutionnaire:

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Edipo Re*, in *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re. Medea*, cit., p. 400. Dans le scénario, la première description physique du personnage de Jocaste évoque son caractère énigmatique, souligné dans le film grâce à l'emploi de la musique: «Essa è una rapida apparizione. Il suo viso dolce e crudele dall'occhio tartarico, e il suo seno gonfio e bianco sotto le vesti bianche».

² Cfr. ERNEST GOMBRICH, *Lo specchio e la mappa: teorie della rappresentazione figurativa*, in MAURIZIO GRANDE, *Il cinema in profondità di campo*, cit., p. 79.

³ Ivi, p. 82.

Per Pasolini il cinema è la rappresentazione linguistica più rivoluzionaria della realtà perché riesce a rappresentare con la fisicità delle immagini ciò che a livello letterario rischia sempre di apparire didascalico, sociologico e pedante.¹

Comme la poésie, le cinéma est ambigu par nature: il contient en soi un irréductible contraste entre le sens et le son. D'après Paul Valéry, la poésie est une «hésitation prolongée entre le sens et le son».² Chaque mot poétique est un choix inaccompli entre sa valeur phonique et sa valeur sémantique. Par ailleurs, Jakobson voit, dans le renversement des rapports entre contiguïté et similarité, la multiplication démesurée de la polysémie d'un mot poétique. Le phénomène de dilatation sémantique, provoquée par le son, et exacerbée chez les poètes symbolistes, «déroute, déforme et propage le sens vers d'autres chemins».³ Au cinéma, la musique détruit le son du mot et le remplace par un autre qui provoque à son tour une dilatation sémantique. L'ambiguïté du langage cinématographique peut s'expliquer par la théorie de la 'double articulation' du langage d'André Martinet, adoptée, entre autres, par Umberto Eco, à propos de la sémiotique de l'image.⁴ *Teorema* et *Porcile* semblent alors faire la synthèse du cinéma muet, créant le mythe de l'image pure, et du cinéma 'de parole'.

L'histoire de *Teorema* est celle d'une famille appartenant à la riche bourgeoisie milanaise, au sein de laquelle vient séjourner un jeune invité mystérieux. Celui-ci a des rapports sexuels avec tous les membres de la famille: Emilia, la domestique, Pietro (le fils), Odetta (la fille), Lucia et Paolo (le père). Après son départ, chacun des membres de la famille sombre dans une angoissante crise existentielle. Paolo, Lucia, Pietro et Odetta représentent quatre stéréotypes d'une classe bourgeoise blasée et insatisfaite. Seule Emilia vit une expérience mystique réelle: de retour à son village natal, elle se met à accomplir des miracles, jusqu'à l'aube du jour où elle décide d'être enterrée vivante. Le seul témoin de cette scène est une paysanne, interprétée par la mère de l'auteur, Susanna Pasolini.

De manière plus évidente que dans *Edipo re*, Silvana Mangano n'apparaît quasiment jamais filmée intégralement dans *Teorema*: si le spectateur la voit filmée dans quelques plans moyens dans les rôles de la mère de Pasolini et de Jocaste, en revanche, sous les traits de Lucia, l'actrice est complètement découpée et

¹ PIERO SPILA, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese, 1999, p. 11. «Pour Pasolini, le cinéma est la représentation linguistique de la réalité la plus révolutionnaire, car elle réussit à représenter par le caractère physique des images, ce qui sur le plan littéraire risque toujours d'apparaître didascalique, sociologique et pédant».

² PIER PAOLO PASOLINI, *La parola orale meravigliosa possibilità del cinema*, cit., p. 365.

³ *Ivi*, p. 366.

⁴ GIAN PIERO BRUNETTA, *Entretien avec P. P. Pasolini*, «Cahiers du cinéma», 212, 1969, p. 15. «La sémiologie, élargissant l'idée de la langue, s'impose maintenant comme fondement scientifique pour l'étude de la langue du cinéma».

recomposée par le cadrage, à la manière de Dionysos dans le théâtre antique, grâce au montage. Dans le roman, Pasolini décrit les yeux barbares de Lucia, qui font écho aux yeux tartares de Jocaste et de la mère de Pasolini. L'auteur ne cache pas la fascination qu'exerce sur lui le mot 'barbarie', fascination qu'il décrit de manière provocatrice :

La parola 'barbarie' – lo confesso – è la parola al mondo che amo di più [...]. È semplicemente l'espressione di un rifiuto, dell'angoscia davanti all'autentica decadenza generata dal binomio Ragione – Pragma, divinità bifronte della borghesia.¹

Lucia est une bourgeoise oisive et insatisfaite. Si son visage est épargné de découpage par le cadrage, et ce grâce à l'importance accordée par Pasolini à son regard, son corps apparaît totalement mutilé à l'écran, à l'image de la mutilation psychologique à laquelle elle est en proie. On voit tantôt sa nuque, tantôt ses mains, tantôt ses jambes. Son regard est souligné, en revanche, par l'emploi de nombreuses prises de vue «subjectives indirectes libres» – un procédé théorisé par Pasolini lors du Premier Festival du Nouveau Cinéma à Pesaro² – lorsque la caméra parcourt sans interruption les variations d'un paysage, à l'image de la psychologie du personnage qui les contemple. Après le départ de l'hôte, le milieu dans lequel évolue Lucia n'est autre que l'écran sur lequel se projettent son angoisse et sa solitude : «Il ne reste plus que le cadre [...] présence désincarnée qui angoisse et qui assaille».³ À l'écran, ce sont ces mêmes sentiments qu'exprime le regard de Lucia.

À l'exception de son monologue – dans la séquence correspondant à l'«Appendice à la première partie», qui illustre une séquence de cinéma de parole (de même que les séquences tournées en intérieur dans *Porcile*) –, Lucia demeure muette. Ce sont le cadrage, la lumière et l'expression de ses yeux qui traduisent ses pensées. Quasiment toujours filmé en gros plan, le visage de Lucia se prête à une analyse sémiotique. La place occupée par son image parmi les segments filmés semble démontrer que le gros plan de Lucia a une fonction de commentaire, créant une tension forte dans le tissu filmique, car il rappelle sans cesse son regard. Le spectateur voit ce qu'elle voit : son regard se porte souvent sur des vêtements, qui ne sont pas portés, comme par exemple, ceux de l'étudiant épars sur le sol, dans la séquence où il joue avec le chien dans le jardin. Pour Lucia, c'est un désir fétichiste que suscite cette vision ; pour le spectateur, ces vêtements revêtent une dimension sacrée. La prise de vue subjective indirecte

¹ IDEM, *Il sogno del Centauro*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 83-84. «Le mot 'barbarie' – je l'avoue – est le mot que j'aime le plus au monde [...]. C'est simplement l'expression d'un refus, de l'angoisse face à l'authentique décadence générée par le binôme Raison / Pragmatisme, la divinité aux deux visages de la bourgeoisie».

² En juin 1965, Pasolini a présenté une conférence sur le 'cinéma de poésie', en présence d'Umberto Eco, Roland Barthes et Christian Metz.

³ IDEM, *Théorème*, traduction de José Guidi, Paris, Gallimard, 1984 («Folio»), p. 141.

libre sur des vêtements dépourvus de corps est récurrente dans le cinéma de Pasolini: si dans *Mamma Roma*, c'est dans un plan fixe et court qui a pour fonction de représenter le regard d'Anna Magnani sur les habits d'Ettore, en revanche dans *Il Vangelo secondo Matteo* c'est le regard panoramique de Judas qui se pose sur les habits de Jésus au petit matin.

La distance entre l'image du visage de Silvana Mangano et le spectateur reste intacte jusqu'à ce que fasse irruption la parole dans une scène brève et condensée. L'exposition de son visage devant la caméra s'inscrit dans la durée, contrairement à l'accoutumée. Les contrastes lumineux accentuent les légères grimaces du bas de son visage. Dans la dernière séquence où elle apparaît, Lucia semble même vouloir fuir la caméra pour se cacher derrière son pare-brise. Elle est l'objet de tous les regards, celui du spectateur, ceux des jeunes hommes qu'elle drague en ville, et ses profils sont très souvent suggestifs. Pasolini semble vouloir insinuer au spectateur que Lucia n'est plus capable de regarder en face l'œil de la caméra qui devient progressivement son ennemie. Les arbres que l'on voit se dessiner sur le pare-brise derrière lequel elle est filmée en gros plan évoquent ceux du pré maternel d'Œdipe, mais cette fois le paysage n'est qu'un reflet sur un écran, qui renvoie le personnage à sa fonction iconique symbolique: l'écran du pare-brise, ce pourrait être aussi celui sur lequel est projeté le film, au cinéma.

La lumière s'assombrit à mesure que la détresse psychologique de Lucia s'accroît. Le dernier gros plan est totalement à contre-jour, lorsque Lucia entre dans l'église: l'image devient complètement sombre, presque noire, la dernière forme visible à l'écran étant les branches d'un arbre en fond de plan, comme pour rappeler Lucia à sa fonction archétypale, son rôle de mère, dont le destin est, une fois de plus dans l'œuvre cinématographique de l'auteur, tragique. Quelques années plus tard, Pasolini fait ressusciter le visage de Silvana Mangano dans *Il Decameron*, où l'actrice est sacralisée sous les traits de la Madone, dans une série onirique de plans de plus en plus rapprochés, rêvés par ses deux auteurs, le peintre et le poète.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Ottobre 2011

(CZ 2 · FG 13)



*Tutte le riviste Online e le pubblicazioni delle nostre case editrici
(riviste, collane, varia, ecc.) possono essere ricercate bibliograficamente e richieste
(sottoscrizioni di abbonamenti, ordini di volumi, ecc.) presso il sito Internet:*

www.libraweb.net

*Per ricevere, tramite E-mail, periodicamente, la nostra newsletter/alert con l'elenco
delle novità e delle opere in preparazione, Vi invitiamo a sottoscriverla presso il nostro sito
Internet o a trasmettere i Vostri dati (Nominativo e indirizzo E-mail) all'indirizzo:*

newsletter@libraweb.net

★

*Computerized search operations allow bibliographical retrieval of the Publishers' works
(Online journals, journals subscriptions, orders for individual issues, series, books, etc.)
through the Internet website:*

www.libraweb.net

*If you wish to receive, by E-mail, our newsletter/alert with periodic information
on the list of new and forthcoming publications, you are kindly invited to subscribe it at our
web-site or to send your details (Name and E-mail address) to the following address:*

newsletter@libraweb.net

