

Pier Paolo Pasolini

La rage

Traduit de l'italien
par Patrizia Atzei et Benoît Casas

Introduction de Roberto Chiesi
Postface de Jean-Patrice Courtois

NOUS
MMXX

Introduction

Cent pages élégiaques en prose et en vers et un tissu d'images en mouvement, photographies et reproductions de tableaux : dans le laboratoire du film *La rage*, Pier Paolo Pasolini expérimenta pour la première fois une forme différente de la narration filmique traditionnelle et des conventions du documentaire. Il voulait réaliser, selon ses propres mots : « un nouveau genre cinématographique. Faire un essai idéologique et poétique avec des séquences d'un nouveau type ». *La rage* devait être « un acte d'indignation contre l'irréalité du monde bourgeois et l'irresponsabilité historique qui s'ensuit. Pour documenter la présence d'un monde qui, à l'opposé du monde bourgeois, possède profondément la réalité. La réalité, c'est-à-dire un véritable amour pour la tradition que seule la révolution peut donner. »

Au début de l'automne 1962, lorsque Pasolini travaille à ce projet, il a déjà tourné deux films en tant que réalisateur. Dans *Accattone* (1961) il a conduit le cinéma, pour la première fois, vers les marges rejetées du sous-prolétariat romain. Dans *Mamma Roma* (1962) il a raconté l'impossible intégration dans l'aquarium petit-bourgeois du fils d'une prostituée. Dans *La ricotta* — réalisé en même temps que *La rage* mais achevé avant — il racontera la misère et la mort d'un sous-prolétaire, tué par une indigestion à la table des riches (l'industrie du cinéma des années 1960).

Avec *La rage*, il change complètement de registre.

Le projet est né de la proposition d'un petit producteur, Gastone Ferranti, qui lui confie les matériaux d'archives appartenant aux actualités cinématographiques *Mondo libero* (« Monde libre »), qu'il a dirigé et produit pendant de nombreuses années. Dans un entretien avec Maurizio Liverani (*Paese sera*, 14 avril 1963), Pasolini déclare : « J'ai vu ce matériel. Une vision terrible, une suite de choses sordides, un défilé déprimant d'indifférence internationale, le triomphe de la réaction la plus ordinaire. Mais au milieu de cette banalité et de cette désolation, de temps en temps surgissaient des images sublimes : le sourire d'un inconnu, des yeux avec une expression de joie ou de douleur, et d'intéressantes séquences riches de signification historique. Un noir et blanc en général visuellement fascinant ».

Dans le magma audiovisuel de quatre-vingt dix mille mètres de pellicule, Pasolini a sélectionné une série d'images de l'histoire et des événements récents, déjà codifiés, normalisés par la banale vulgarité des commentateurs, par les assemblages du montage et les facilités de la musique. Il a alors modifié leur son et leur montage, transformant leur souffle et leur rythme. Il les a ensuite intégrées à d'autres séquences et photographies, choisies dans les archives d'Italie-URSS, de Tchécoslovaquie et d'Angleterre, dans des livres d'art (les reproductions d'œuvres de Ben Shahn, Renato Guttuso, George Grosz, Jean Fautrier, Jacopo da Pontormo, Georges Braque, Jackson Pollock) et dans des magazines (les photographies de Marilyn Monroe). Il est intéressant de noter que la même *Déposition* de Pontormo, insérée (en noir et blanc) dans la dernière partie du film, est mise en scène par Pasolini, au cours des mêmes mois, dans un tableau vivant de *La ricotta*.

Ce tissu visuel est soumis à un texte dont les passages en vers (lus par Giorgio Bassani) alternent avec un commentaire en prose (lu par Renato Guttuso), dans un registre qui mélange l'analyse sociale et politique à l'invective, l'éloge à l'épique, sous la forme d'un journal lyrique où dominant, dit Pasolini, « mes raisons politiques et mon sentiment poétique ».

C'est le moment d'une transition cruciale, car l'Italie est en train de brûler rapidement les étapes de sa transformation de pays agricole à pays industrialisé, avec une irréversible transformation sociale et culturelle dont Pasolini sera le témoin le plus aigu et tourmenté.

Le texte lyrique et en prose du poète-réalisateur dénude ces images de leur épaisse couche d'hypocrisie, de rhétorique, de banalité et d'indifférence, mais parfois les laisse intactes (aussi par le son de la « voix officielle ») pour mieux les circonscrire et les stigmatiser avec leurs propres mots.

En réduisant ou en éliminant le son d'un passage, en isolant la vérité d'un regard dans un anonyme visage du peuple, ou d'un ouvrier déjà intégré à la petite bourgeoisie, ou dans le masque, le corps et les mouvements d'un homme de pouvoir, Pasolini extrait la réalité profonde, voire même physique, que les images avaient capturée (peut-être malgré la volonté des opérateurs) et qui restait larvée dans ce magma.

En fin de compte, l'auteur de *La meglio gioventù* pouvait les définir des « séquences d'un nouveau type », puisque, ainsi modifiées, arrachées à leur identité première, investies par la force, la sincérité désarmée et polémique, l'émotivité du texte écrit, ces images n'étaient plus celles de « Monde libre ». Elles étaient devenues des images de Pasolini.

Qu'on pense, par exemple, aux plans ou aux photographies récurrentes de cadavres de jeunes, femmes et hommes massacrés dans les rues et abandonnés dans leur sang et la poussière, images qui renvoient à la mort errante souvent évoquée par la poésie pasolinienne.

Lorsqu'il écrit *La rage*, l'écrivain croit encore en l'utopie d'une révolution des humbles, il croit encore en l'Union soviétique de Khrouchtchev. Les mots de Pasolini exaltent les luttes d'Algérie et de Cuba, ainsi que « le nouvel élargissement du monde » dont le nom est « couleur ». Ils évoquent la tragédie des répressions soviétiques en Hongrie et l'instrumentalisation du mot « liberté » par les anticommunistes, qui le pervertissent en « haine ». Ils glorifient les missions spatiales des cosmonautes soviétiques. Ils opposent le pontificat de Jean XXIII à celui de Pie XII. Ils décrivent la tragédie d'une victime de la société du spectacle, Marilyn Monroe, et évoquent, sur un ton visionnaire, l'angoisse de vivre à l'ombre du cauchemar nucléaire.

Dans l'avènement de la télévision, Pasolini voit « une nouvelle arme », « inventée pour [la] diffusion de l'insincérité, du mensonge », soit « la voix qui oppose une ironie méprisante à tout idéal, la voix qui oppose des blagues à la Tragédie, la voix qui oppose le bon sens des assassins aux excès des hommes dociles ».

Le commentaire des actualités parle de dizaines de milliers de futurs spectateurs de la télévision. Mais Pasolini le dément : non, ils seront des millions, des « millions de candidats à la mort de l'âme ».

Dans le rite collectif qui rassemble des millions de citoyens américains au moment de l'élection d'Eisenhower, Pasolini voit se profiler les contours de la Nouvelle Préhistoire : « Quand le monde classique sera épuisé — quand tous les paysans et les artisans seront morts —

quand l'industrie aura rendu inarrêtable le cycle de la production et de la consommation — alors notre histoire prendra fin ». Ce sont les premiers signes du phénomène qu'il appellera l'uniformisation : « Ici, c'est terrible : plus on fuit et moins on est différent, fuir c'est être toujours plus identique aux autres, toujours plus identique aux autres... »

À l'horreur de la massification, Pasolini oppose la conscience que « l'unique couleur de l'homme/est dans la joie de se confronter à sa propre obscurité ».

Pour *La rage*, Pasolini écrit un texte réparti en soixante-seize séquences, qui correspond à une durée nettement supérieure à celle du film définitif (53 minutes).

C'est le texte que nous publions dans ce livre, où les lecteurs trouvent la version intégrale, avec quatorze passages en plus de ceux présents dans le film (correspondant aux seize premières parties du texte, à l'exception de la septième et de la huitième, « Victoire des syndicats catholiques à la FIAT » et « Le Christ des abysses », qui dans le film seront situées après la séquence de la « Régate à Pise »). Le commentaire des parties suivantes sera lui aussi raccourci de quelques passages pour la version définitive du film.

Le texte de *La rage* est précédé des pages du *Traitement* que Pasolini publia dans *Vie nuove* probablement avant de commencer le montage du film. Ce sont des pages importantes pour saisir les intentions avec lesquelles il a entrepris une tentative si particulière : comme le refus de s'adapter à un « nouvel ordre » instauré dans l'après-guerre sous le drapeau de la pacification mondiale. Il faut également souligner,

1. Hommage funèbre à De Gasperi

Le temps fut une lente victoire
qui vainquit les vainqueurs comme les vaincus.

Bientôt vinrent les jours
où les autorités
ne se distinguèrent plus des foules médiocres
d'électeurs
lors des grandes cérémonies
pour les fêtes ou les deuils de la ville.

Le temps fut une lente victoire
qui vainquit les vainqueurs comme les vaincus.

Bientôt vinrent les jours
où les héros se vêtirent de gris,
et qui était bon citoyen avant la guerre
redevint bon citoyen,
dans la foi catholique et la férocité bourgeoise,
nécessaires aux cérémonies de la ville.

Le temps fut une lente victoire
qui vainquit les vainqueurs comme les vaincus.

Dans mon pays qu'on appelle Italie
les jours de cette victoire
furent l'hommage funèbre à un homme d'État
qui préserva, avec dignité, l'État
de la destruction fasciste
et de l'espoir d'une nouvelle histoire.

2. Le poids de la guerre (retour des cendres de Grèce)

En troisième classe,
dans des caisses en bois de quatre sous,
sur les camions de l'armée du royaume
qui — garçons sans qualité, vêtus comme des manœuvres —
les portèrent à la mort, chantant des chansonnettes peut-être,
les derniers concitoyens reviennent.

Sans qualité dans la vie
et sans qualité dans la mort.
Une bénédiction pour l'aller
une bénédiction pour le retour.

Dans ces caisses
le garçon qui revient ne sait pas
qu'il est un martyr désormais inutile
et que fausse est la pitié.

Dans de petites urnes les cendres des morts de Céphalonie : lorsqu'elles sont débarquées et chargées sur les camions, les pleurs des familles s'élèvent en témoignage de l'affection que, sur le moment, elles ne purent donner...

Ah, voix sans affection, voix sans pitié, voix de la même patrie qu'autrefois, voix de la mauvaise conscience, voix qui les a envoyés à la mort!

Sans qualité vivants
et sans qualité morts.
Un convoi à l'aller
des funérailles de troisième classe au retour.

3. Canons atomiques

Et scientifiques sans lumière, généraux sans âme ;
les frères cadets des morts pour serviteurs,
ils s'entraînent de nouveau à tuer
en quelque bois d'Europe,
dans la grisaille innocente des hivers tièdes...

4. Vol de goélands

Éternité de l'Europe,
ne te connaît pas celui qui te possède
mais celui qui te possédera.

5. L'Europe naît

... Deux ans plus tard, le même jour, le pôle du charbon et de l'acier entrait en activité... Les premiers résultats concrets ne se firent pas attendre: le 10 février 1953 le premier train de charbon franchissait librement la frontière franco-allemande; en mai de la même année les aciéries du Luxembourg produisaient la première coulée d'acier européen...

Discours de Pella.

6. Chansonnette de Carla Boni et danse à la RAI

Chansonnette de Carla Boni.

Le Marché Commun viendra
entre temps on danse la Danse Commune.
Les petites bourgeoisies fascistes
sont prêtes pour l'Unité de l'Europe
au nom de la Commune Pénurie.

6 a. Reproduction « Ouvriers 1945 » de Guttuso

(Voix officielle annonçant la victoire des syndicats catholiques)

7. Victoire des syndicats catholiques à la FIAT

Sans doute dans de nombreux pays du monde
et certes dans le mien, qu'on appelle Italie,
le Capital se sent rétabli
dès qu'il peut recommencer à corrompre.

Acheter un ouvrier
ne coûte rien. Il suffit
de faire miroiter à son noble cœur
une reconnaissance de noblesse.
Lui donner une foi, un drapeau,
quelque chose qui le rapproche de ce monde
qui, pour lui, depuis l'éternité, est supérieur.

(Interviews)

Et sur le visage du traître il y a l'angoisse
d'un désir de noblesse trompeur :
les os de son visage
sont faits de pleurs asséchés.
C'est un bon fils, c'est un bon père : et il veut,
désespéré, lui aussi être un esprit, participer
aux festins de ceux qui ne vivent pas que de pain.
Il peut devenir méchant comme un chien fidèle,
l'ouvrier catholique désespéré, car il sait
au fond de sa conscience
ne pas être *digne*. Et ses yeux brillent
d'une lumière de fiel.

(Voix officielle et discours des deux ouvriers)

8. Le Christ des abysses

Pour un drapeau rouge trahi,
une image de Dieu retrouvée.

Mais l'obscurité de la conscience
ne réclame pas Dieu, seulement ses statues.

La terrible force des Phariséens
est de ne pas craindre le banal et le ridicule.

C'est avec une émouvante honnêteté
qu'ils accomplissent leur rituel.

9. Guerre en Corée

Si la guerre recommence, de qui est-ce la faute ?
Ah, des péchés des pauvres gens,
évidemment. Dieu punit
les sodome en haillons, les gomorrhe
de la misère, les courses de l'amour pouilleux.

Les riches meurent aussi,
évidemment. Mais pour quelque chose.
Et ce « quelque chose »
c'est la furie qui fait du monde
le contraire de lui-même, une brûlante
ruine, une obscurité sans fond.

Petits Coréens, vous étiez en vie vous aussi.
Ignorés, parce que nous les riches ignorons la misère.
Et notre prétexte c'est la distance,
comme si la distance guérissait les maux,
comme si, à l'ultime horizon, vivaient des hommes
traînés par des vies célestes,
comme des petits ours ou des castors... Vous étiez des millions
d'hommes comme nous. Et pour vous connaître
nous avons dû vous savoir en guerre,
vous savoir vêtus tels des mendiants de haillons militaires,
vous savoir inférieurs et supérieurs, bourreaux et martyrs,

fascistes et communistes : comme nous, exactement comme nous,
là-bas, où l'horizon de l'horizon
ne suffit pas à faire de la vie rien que la vie.

Il y a « quelque chose »
dont la faute vous est attribuée,
humbles fourmis exaspérées, millions
de petits cadavres...
Et nos enfants aux nez écrasés
et aux visages généreux seront appelés Coréens.
Les enfants du peuple, naturellement...

... À Panmunjeom se réunissent pour la énième fois les plénipotentiaires de l'ONU et de la Corée du Nord : mais cette fois-ci la réunion n'est pas vaine : elle sanctionne, avec la signature d'un accord précis entre les deux parties, la procédure de rapatriement des prisonniers. Premier pas vers l'armistice...

... Et à ce moment, au moment où le barbelé des camps de concentration n'est plus qu'un souvenir, les larmes montent aux yeux des ex-prisonniers. Dernières nouvelles de Corée. On échange les prisonniers. Et c'est un espoir de paix...

Ah, voix sans aucun espoir, voix du monde puissant, voix de l'hypocrisie qui n'a même pas la pudeur de cacher son indifférence impitoyable.

10. Retour de prisonniers

À Udine un autre retour, lié lui aussi aux vicissitudes de la Guerre : celui du second — officiellement le dernier, hélas — groupe des prisonniers en Russie.

Et dans mon pays aussi, qu'on appelle Italie,
reviennent les derniers prisonniers : une douzaine
d'hommes aux visages dont les os
sont faits de stupeur asséchée,
habillés de vêtements destinés
aux enfants ou aux malades... Coréens,
humbles Coréens, eux aussi, avec des mères
et des épouses dont la douleur ne cesse pas avec le retour,
un jour de pluie, à la gare de Udine.

Vers une théorie de la date

C'était il y a des siècles. Nous avons changé de monde plusieurs fois depuis le temps de ce livre de Pasolini, laboratoire du film *La Rage*, sorti en avril 1963 et vite retiré des écrans. Il étalonne, de la façon la plus précise qu'on connaisse, ces changements de mondes entre les années cinquante, auxquelles s'ajoute le début des années soixante, et aujourd'hui. Parce qu'il ose travailler avec des marqueurs, le politique et le poétique, qu'il rend absolument siens par le type de corrélation qui les attache et les détache à la fois l'un à l'autre et l'un de l'autre. S'ils ne se perdent jamais de vue, c'est par la grâce de la rage, ce multipliant des visages du monde et ce ralentissant du rythme des gestes, qui agit comme un grippant des rouages du monde « comme il va » (Marivaux), en ces années, en Italie, et dans le monde, alors plutôt « mondial » que « global ». On peut lire ce scénario lyrique, ce commentaire d'archives à l'allure de poème politique dit à l'écran par les voix de Bassani et Guttuso, l'écrivain et le peintre, cette suite de poèmes et de proses, on peut lire ce livre à part entière et sans genre de trois façons différentes : par les faits mentionnés (la matière), par la perspective que le commentaire, prose ou poème, est censé produire au regard des images du film (la dialectique) et par l'étalonnage des questions établies par Pasolini quand elles se tournent vers notre présent (la théorie). Il faut

n'en sacrifier aucune pour lire et *La Rage*, livre en trois dimensions, n'est pensable que dans ce volume et cet espace.

L'introduction de Roberto Chiesi donne les détails des circonstances historiques qui ont présidé à la fabrication du film dont le livre est le synopsis complet des commentaires, ceux qu'on a pu entendre dans le film et ceux qui furent supprimés. On y renvoie et on rappelle quelques faits. Question préalable : y a-t-il d'abord un genre des faits appartenant au livre ? Ils constituent la matière d'un monde qui nous est présenté comme celui qui nous entoure, nous fait et nous détermine à être ou à agir. Et, en ce sens, il n'y a pas *un* genre des faits : leur réservoir est dans l'histoire en train de se faire bien sûr, mais diffractée en tellement de rayons distincts que les faits présents sont de tous les genres. Le visage de Marilyn finalement couvert des tentacules de la guerre froide, l'enterrement du grand De Gasperi, l'homme d'État, le retour de Grèce des cendres des soldats morts, toutes ces cendres s'ajoutant à celles de Gramsci et formant le socle de la matière personnelle et anonyme des hommes dans l'histoire. Mais on trouve aussi la naissance de l'Europe et de la CECA, l'industrie atomique, la chansonnette de Carla Boni, la guerre de Corée, Cuba, Suez, l'arrivée de la télévision — ce « moyen de diviser la vérité » — et la mort de Marilyn Monroe, auquel un poème sublime rend hommage. Le poète fait d'elle la « petite sœur » devenue symbole d'un « mal mortel » et soumise à cette vérité retournée dont la conséquence fut un jour que sa « beauté ne fut plus de la beauté ». La matière, on le voit, traverse les événements historiques de la guerre froide aussi bien que les apparitions enchantées que sont les actrices ou les chansons bientôt guettées par les ombres pourrissantes de l'histoire. Les phénomènes sont saisis depuis leur surgissement

dans un plan qui figure l'histoire en train de se mouvoir : le racisme, la décolonisation, la recolonisation, l'uniformisation des attitudes — au contraire de ce qu'est la tradition, « une grandeur qui peut s'exprimer d'un geste ». Le vol dans l'espace apparaît comme une réalité historique présente aussi bien qu'une réalité utopique à venir : l'histoire se meut, mais dans quel sens ? Pasolini indique que cette « illusion d'optique » qui consiste à voir *depuis l'espace* est la seule qui permet d'imaginer que c'est un autre espace qu'il faut inventer pour voir autrement. Depuis le passé, que seule la révolution peut sauver (il le dit en un aphorisme), depuis l'avenir, que seule l'histoire peut ignorer dans le train de son présent. Et l'espace cosmique se trouve alors aussi bien sur terre aussi, le vol en orbite étant d'ailleurs à l'origine de « plaies plus profondes sur l'écorce de la terre ». L'espace orbital apparaît comme temps historique terrestre. La diversité des matières (hommes anonymes, hommes ou femmes non anonymes, événements, techniques, phénomènes sociaux et économiques) montre à la fois une série de juxtapositions et un espace de corrélations. La matière déposée et disposée est bien la matière du monde en son désordre perceptif organisé. Il n'y a pas besoin de désigner les organisateurs pour percevoir l'organisation.

La dialectique que recèle le livre est celle du montage dont on ne peut qu'avoir l'idée ou l'imagination. Le scénario-poème doit être lu avec l'idée que le film se déroule et que les images d'archives s'enchaînent. Et l'on comprend que le montage est interne et externe à la fois. Interne aux images d'archives sélectionnées et montées, au sens d'une extraction particulière effectuée par Pasolini, et externe, par le fait de l'intersection avec le scénario dit par Bassani et Guttuso. On entend les blancs, on imagine les effets de contraste avec ce qui

Table

7	Roberto Chiesi <i>Introduction</i>
15	Pier Paolo Pasolini <i>Traitement</i>
21	<i>La rage</i>
113	Notes
121	Jean-Patrice Courtois <i>Vers une théorie de la date</i>