

à travers le monde qui préfèrent s'effacer de l'histoire plutôt que de perdre leur innocence. Et je dois les faire mourir. » On retrouve la dépouille de Ninetto dans un caniveau : même l'innocence, ou sans doute son cliché, est désormais coupable. Un an plus tard, Pasolini laisse inachevé un projet de film sur les éboueurs et balayeurs, *Notes pour un roman de l'ordure* – décidément une fatalité qui supplante celle de la tragédie.

L'enfer et le calvaire

Le geste ultime de Pasolini, *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (1975), est sans appel. Pasolini « abjure » explicitement, par écrit¹, l'érotisme supposément populaire et bon enfant de la « Trilogie de la vie » (*Le Décaméron*, 1971, *Les Contes de Canterbury*, 1972, *Les Mille et Une Nuits*, 1974) qu'il vient de réaliser, mais qui ne peut selon lui, a posteriori, que nourrir, et non supplanter, la pornographie ambiante. Pasolini décide de filmer cette dernière, jusqu'à l'insoutenable, en adaptant Sade sans fermer les yeux et dans une atroce « lisibilité » – le pire film d'horreur, la Sixtine du *snuff movie*. Il s'agit certes de ne plus éluder le soubassement du fascisme, mais aussi de filmer les plus lointaines extrémités du visible, dès lors que des effigies humaines sont produites et reproduites à la chaîne, comme le reste : l'enfer de *Salò* est celui des corps-objets, sélectionnés, souillés, torturés, mutilés, exécutés. Le corps de Pasolini lui-même, assassiné en 1975 alors que le film n'est pas achevé, n'est pas traité autrement : son ou ses meurtrier(s) prendront soin, en roulant sur son cadavre, de le considérer comme une merde.

Trois ans après le film et la mort de Pasolini, Fassbinder a comme répliqué à *Salò* dans une séquence de *L'Année des treize lunes* (1978). Le film suit le calvaire de la femme trans Elvira. Passée à tabac sur un lieu de drague gay, larguée par son amant qui lui dit son dégoût, celle qui ne se conforme pas comme il faut aux archétypes emmène une amie prostituée sur son

ancien lieu de travail, alors qu'elle était encore un garçon : les abattoirs de la ville, où elles déambulent toutes deux.

Commentée en off par la voix d'une Elvira de plus en plus en transe, une séquence documentaire montre d'autres corps-objets, les vaches menées à la mort, leur dépeçage, les ouvriers qui travaillent à rendre les animaux trucidés présentables : de beaux quartiers de viande finalement tamponnés avec soin. L'abattoir est une sorte d'imprimerie qui transforme des êtres vivants en images-steaks. Fassbinder, l'homme-bidoche, n'a pas peur d'établir un parallélisme explicite avec le nazisme trop prestement enterré : Elvira tombe ensuite amoureuse d'un rescapé des camps qui a fait fortune dans le trafic de viande. Pasolini a aussi parlé de ces dessous de table de l'avidité carnivore dans *Porcherie*, qui va jusqu'à l'anthropophagie (toutes ces images de corps humains que nous ingérons quotidiennement). Comme dans *Salò*, l'abattoir de *L'Année des treize lunes* brûle les yeux, car il oblige à voir l'arrière-salle des codes et des corps de leur grande usine générale. Les années 80 veilleront à en refermer les portes.

Fassbinder est parvenu à tenir jusqu'à la nouvelle décennie. Il tente un dernier coup de poker en adaptant en 1982 *Querelle* de Jean Genet, entièrement en studio, à la manière d'une BD homo-fellinienne, où, plus que jamais, tous les personnages sont des clichés-déchets dont le seul horizon est la prostitution. Ils vont et viennent autour d'un bar de marins et de latrines, où les graffitis de cul pourraient laisser rêver d'un archaïsme retrouvé, mais deviennent le papier peint d'un homoérotisme pop. Ça y est, tout est pris dans la turbine photogénique. Avant la fin du montage, Fassbinder claque d'un coup à 37 ans. Il ressemble alors à Jabba le Hutt dans *Star Wars*. Avec l'enfer glamour de ses matelots bodybuildés, il a fini de brûler tous ses vaisseaux. ■

¹ « Abiura della Trilogia della vita », publié dans le *Corriere della Sera* une semaine après la mort du cinéaste italien.

Les quarante ans de la mort de Fassbinder ont curieusement laissé indifférents éditeurs, distributeurs et programmeurs. À l'inverse, le centenaire Pasolini suscite plusieurs actualités en France.

Un été avec Pasolini et Fassbinder

Sur les écrans

- La cinquantième édition du festival de La Rochelle (du 1^{er} au 10 juillet) comprend une rétrospective Pasolini.
- *Solaris* a ressorti en salle *Salò ou les 120 journées de Sodome* en version restaurée le 1^{er} juin. Carlotta ressort en salles, également restaurés, *Accattone* et *Mama Roma* (le 6 juillet), *La Ricotta*, *Enquête sur la sexualité*, *L'Évangile selon saint Matthieu*, *Des oiseaux petits et gros*, *CEdipe roi* et *Médée* (le 20 juillet).
- *Tous les autres s'appellent Ali* et *Lili Marleen* sont disponibles en streaming sur Arte TV respectivement jusqu'au 24 juillet et jusqu'au 14 septembre.

À paraître

- *Le Grand Chant. Pasolini poète et cinéaste* d'Hervé Joubert-Laurencin, Macula, en librairie le 19 août.

Récemment parus

- *L'Antiquité n'a jamais existé. Fellini et Pasolini archéologues* d'Anne-Violaine Houcke. Presses universitaires de Rennes, 2022.
- *Pasolini par Pasolini. Entretiens avec Jon Halliday*. Traduit de l'anglais et de l'italien, annoté et préfacé par René de Ceccatty, Seuil, 2022.
- *Tout sur Pasolini*, dictionnaire sous la direction de Jean Gili, Roberto Chiesi, Silvana Cirillo et Piero Spila. Gremese, 2022.

Podcasts

- « Pier Paolo Pasolini aurait cent ans », sélection d'archives par Albane Penaranda, www.franceculture.com
- « Pier Paolo Pasolini par Alain Bergala », podcast Centre des Arts d'Enghien.

À cause des garçons

par Catherine Breillat

Je me sens très proche de Pasolini. Je suis aussi fascinée par l'idée de Pasolini, son visage, le fait qu'il ait été assassiné. *Accattone*, c'est un fantasme absolu. Les garçons sont vus autrement, ils marchent les hanches en avant avec cette espèce d'insolence, presque comme Bardot. C'est ce que j'ai toujours filmé : je n'aime pas les hommes, j'aime les garçons. Je me sens aussi très proche de la manière dont

Fassbinder les regarde – et les femmes aussi. Il y a un rapport à la chair qui est plus brutal et finalement plus tendre que chez la plupart des cinéastes, plus émouvant. Bergman, Kazan et Ōshima sont de bons maîtres, mais pour le rapport aux garçons, c'est Pasolini et Fassbinder.

Quand j'ai fait mon premier film, j'avais horreur du bon goût italien. J'adorais la brutalité et les couleurs criardes de Fassbinder. Il n'y avait chez lui aucune mièvrerie. La découverte de son œuvre a été déterminante pour les choix chromatiques d'*Une vraie jeune fille* et même de *36 fillette*. C'est en cela que Pasolini et Fassbinder sont magnifiques : chez eux, la beauté vient de la laideur.

En revanche, la première fois que j'ai vu *Salò ou les 120 Journées de Sodome*, ça a été très difficile. Je n'aimais pas le côté scatologique, je trouvais ça artificiel. Et la fin m'a été absolument insupportable, parce que je comprenais ce que c'était que le désir de voyeurisme, de la souffrance de l'autre, en regardant torture après torture. La faille s'ouvre quand on découvre qu'on a ça en soi, irrémédiablement. L'autre, ce n'est pas soi, mais ça pourrait l'être. C'est le vertige du film. Il m'a fragilisée, j'ai mis beaucoup de temps à m'en remettre. Quand je l'ai revu, j'ai trouvé que c'était un chef-d'œuvre du début à la fin. Je pense que quand on dit qu'un film est mauvais, c'est qu'il nous fait du mal. Donc c'est un grand film, quelque part. C'est un peu ce qu'il s'est passé avec *Salò*, et j'avoue que j'en ai absolument besoin. Il est devenu fondamental pour moi, mais il faut arriver au moment de sa vie où on mérite de le voir, où on en est capable. »

Propos recueillis par Olivia Cooper-Hadjian par téléphone le 23 juin.



Accattone de Pier Paolo Pasolini (1961).

La vérité et la boussole

par Wang Bing

Pasolini et Fassbinder endossaient à travers leur œuvre une véritable mission culturelle qui m'a marqué quand j'étais encore étudiant. Pour eux, la notion de vérité est très importante. Je traversais une grande période de doute lorsque j'ai découvert *L'Évangile selon saint Matthieu*, et j'ai été très ému par le désir de cinéma qui se dégageait du film, mais aussi par l'exposition sans fard de convictions intimes. L'évolution dans ce sens est évidente dans leurs derniers films. La transformation de l'artiste s'exprime à travers une sorte d'errance intérieure qui est peut-être notre destinée commune : un rapport au monde renouvelé et des inquiétudes de plus en plus nombreuses. Plus jeune, j'avais hâte de découvrir ce monde. Mais le cinéma m'a fait comprendre que la vie était beaucoup plus complexe que je ne l'imaginais. J'ai perdu en naïveté et acquis une pression existentielle qui me pousse désormais dans mon travail. Pasolini et Fassbinder, lorsqu'ils auscultent les sentiments humains, maîtrisent parfaitement leur trajectoire. Cette réflexion

intérieure est au centre de *Salò ou les 120 Journées de Sodome*, qui peut sembler extrême sur bien des aspects, mais dès lors que le cinéaste s'intéresse à la morale de notre société, il se doit d'englober le maximum d'éléments dans son film et de repousser les limites. Finalement, c'est construire son propre rapport au monde. Et le cinéma peut alors servir de boussole : *Lili Marleen* est un film qui m'accompagne, surtout dans des scènes précises ou des expressions des acteurs me reviennent en tête. Mais si l'on compare Fassbinder et Pasolini avec les réalisateurs d'aujourd'hui, il est évident que nous manquons de conviction. Il y a du laisser-aller et de la lâcheté dans notre rapport au cinéma, une croyance atténuée. Peut-être que leur époque était moins polluée par des questions néfastes à la création artistique ? »

Propos recueillis par Vincent Poli à Paris, le 23 juin.
Interprète : Pascale Wei-Guinot.



Mamma Roma de Pier Paolo Pasolini (1962).

Prélevées d'un scénario encore dans les limbes qui, entre autres éléments, assemble par-delà la mort ces deux diables que furent Pier Paolo Pasolini et Rainer Werner Fassbinder, quelques notes sur leur possible concordance, écrites par Marianne Dautrey et Hervé Joubert-Laurencin, coréalisateurs de *Bazin roman* (2018) qui sera projeté au Festival de La Rochelle.

ANNÉE ZÉRO

Pasolini et Fassbinder, un anniversaire

par Marianne Dautrey et Hervé Joubert-Laurencin

Politik

Yann Lardeau esquisse le rapprochement entre RWF et PPP et leur adjoint Nagisa Ôshima, en conclusion de son excitante étude sur Fassbinder¹. Thomas Elsaesser confirme et même bénit cette triple alliance dans la seconde monographie importante sur RWF (*Un cinéaste d'Allemagne*, Centre Pompidou, 2005), et en appelle à un examen croisé des œuvres de ces trois diables qui serait seul en mesure de comprendre leur capacité à saisir l'Histoire. De fait, Lardeau voit son trio comme le créateur du « dernier projet original, cohérent, conséquent et abouti d'une vision de l'Histoire, la dernière tentative d'un cinéma en prise sur la société », très différente à la fois de la voie « sur et sous la communication » Vertov-Rossellini-Godard, de la ligne marxiste-Eisenstein-Brecht-Lang-Straub et de la lignée individualiste-idéaliste Griffith-Vidor-Ford-Cimino. Quelle est-elle ? L'histoire, pour eux, naît d'un rejet de l'Autre, d'une constitution du sujet en histoire par la faille du désir, pure énergie non limitable au soi qui, de ce fait, et de ce fait seulement, peut aussi renverser la société. Une sorte de quadrature du cercle de

la subversion déjouant puissamment les slogans étriés de l'époque qui, encore aujourd'hui, sont en mesure d'en aborder plus d'un et plus d'une (« le sexe est politique ou apolitique », « le regard est féminin ou masculin », « l'énergie libidinale est révolutionnaire », « la liberté sexuelle est postmoderne », « faut faire des films politiquement », etc.).

Mamma-Mutter

Maman Küsters s'en va au ciel (Fassbinder, 1975) et *Mamma Roma* (Pasolini, 1962) « suivent le parcours et la chute de deux femmes, toutes deux mères, mais qui n'ont aucune chance de faire entendre leur voix dans des sociétés qui les ont condamnées d'avance », écrit Vincent Heristchi². Veuve tout à fait égarée après que son mari ouvrier a tué son patron avant de se suicider, Maman Küsters est soumise, marche après marche, à la récupération familiale, idéologique, journalistique, jusqu'à se retrouver membre du commando-suicide d'un groupe anarchiste : trouvera-t-elle la mort quand la police donnera l'assaut ou partira-elle avec le gardien de nuit manger des saucisses ? La fin est alternative. Mais « elle n'a d'autre

de fixer le vide sans rien comprendre ». C'est aussi la fin de Mamma Roma, prostituée repentie, après que son fils est mort à la suite des mauvais traitements de la police et de la prison postfascistes (comme cela était atrocement advenu à un jeune Romain, peu avant le film, dans la réalité) et qu'elle regarde le dôme d'une église au loin, depuis la fenêtre de sa cuisine : les yeux vides, un faux raccord de distance qui annule par une énorme ruse tout l'aspect réconciliateur du dernier plan de Rome ville ouverte de Rossellini. Rien à sauver !

Anniversaire pour anniversaire, Liselotte Eder-Fassbinder, mère de RWF, qui discute avec son fils de l'autorité de l'État allemand dans sa contribution à *L'Allemagne en automne*, serait également centenaire aujourd'hui si elle vivait encore, puisqu'elle était née la même année que PPP.

Liselotte a joué dans vingt-cinq films de son fils, Susanna Colussi-Pasolini dans deux seulement, mais la mère du Christ, tout de même. « Je me demande quelles mères vous avez eues ? » sont les premiers mots rageurs de *Poésie en forme de rose* (1964), ouvrant une terrifiante vision de la fonction maternelle jetée à la figure des écotiers qui harcèlent PPP. Réponse : les deux femmes, intellectuelles conformes mais non conformistes, ont vénéré et protégé leurs fils et vécu, avec eux et par procuration, leurs vies et leurs œuvres gravement transgressives. Mais rien d'abusif ni d'attendu, c'est net, dans ces relations ordinairement névrotiques avec des fils hommes-femmes au désir violent tourné vers le multiple, guidés par une commune passion d'être un autre : la communauté, les amours bisexuelles pour RWF ; la drague strictement gay, le retournement intégral sur le monde pour PPP ; le théâtre, fût-il anti-théâtre, pour l'un : la troupe et le plateau ; le miroir poétique quotidien des rencontres avec la réalité pour l'autre : le tableau vivant et le peuple.

Petit théâtre de paroles

PPP : « Nous ne devons jamais adopter le langage de l'ennemi. »

RWF citant Jean Genet : « Pour être complet, on a besoin de soi une deuxième fois. »

PPP citant Ossip Mandelstam : « Avec le pouvoir, je n'ai eu que des liens puérils. »

RWF : « Les gens apprendront à désirer Bach. »

PPP : « Je ne suis pas exactement la chose, ni le terme, je suis une image. »

RWF : « Toute biographie où il est question de relations humaines est un mélodrame. »

Le nom d'Ali

Chez Pasolini comme chez Fassbinder, Ali est un nom impropre. Ali aux yeux bleus surgit au sein de l'œuvre de Pasolini dans une épopée : le long poème de 1962, *Prophétie*. « Fils d'entre les fils », figure multiple qui draine avec elle la horde de ses semblables, Ali dagli occhi azzurri naît d'un Sud plus méridional encore que celui de ses frères de Calabre qui remontent vers le Nord, à Milan, pour trouver du travail ; « vieux frère », il transporte avec lui une histoire plus ancienne que celle de ces *accattoni* (mendiants). Il leur emboîte le pas et, ainsi, répète en sens inverse le chemin des barbares du IV^e siècle, venus du Nord, dont il garde la même couleur d'yeux.

Qui est Ali aux yeux bleus ? Figure allégorique paradoxale qui donne corps à une puissance venue d'un monde antique, défilé et enseveli, germe d'une révolution qui n'a encore jamais pu advenir dans le monde occidental. Incarnation

fantastique autant que fantasmagorique d'une vitalité primordiale qui, participant à la fois d'un monde rationnel et d'un autre irrationnel, libère un souffle d'Afrique capable d'inverser le cours de l'histoire.

En 2014, un pasolinien, Gian Luca Picconi, découvre celui qui a vraisemblablement inspiré au poète cinéaste ce nom d'Ali. Il fut mis sur sa piste par la dédicace de *Prophétie* : « À Jean-Paul Sartre qui m'a raconté l'histoire d'Ali aux yeux bleus », et en retrouva la trace dans les récits de la guerre d'Algérie que Sartre a pu rapporter au poète : « Ali Z'yeux bleus » fut un fedayin de la première heure qui, dès 1945, comprit que la lutte contre la puissance coloniale ne pourrait être qu'armée. Dans le combat, ses yeux bleus lui permirent de tromper l'ennemi et de l'infiltrer. Après avoir été torturé, il mourut exécuté par les Français dans la prison de Barberousse le 8 février 1958. Il est aujourd'hui, en Algérie, un héros et martyr fondateur de la nation. Le vrai nom d'Ali Z'yeux bleus était Mohamed Oudelha. Une rue d'Alger décolonisée porte ce nom.

« Je ne m'appelle pas Ali. Mon nom est El Hedi Ben Salem M'Barek Mohammed Mustafa », répond en écho, dans un film de RWF de 1974, celui que tous affublent du nom d'Ali, en vertu d'un dicton forgé pour l'occasion et qui a donné à ce film son titre français : *Tous les autres s'appellent Ali*. Ali, si nous poussons la colonisation lexicale au terme de sa tautologie anihilante, ce sont « les autres » en latin (*alii*), même si le nom du gendre du Prophète n'est guère susceptible d'avoir une origine latine. Le film reprend en 1974 le dispositif narratif que RWF avait déjà employé en 1968 dans *Le Bouc* (*Katzelmacher*), celui de l'intrus, que Pasolini utilisait justement la même année pour *Théorème*. Dans *Tous les autres s'appellent Ali*, le procédé donne lieu à un mélodrame : le remake de *Tout ce que le ciel permet* de Douglas Sirk (1955). Toute la beauté, toute l'énergie qui émane de la pure présence physique de El Hedi Ben Salem, alors amant et compagnon de Fassbinder, se fracasse contre le matérialisme cynique et sans espoir d'une société allemande en plein miracle économique. Il s'effondre brutalement, dans un cri inhumain, au moment même où il tente de répéter la danse improbable avec Emmi – matrice émotionnelle du film –, qui a conduit à son mariage avec cette veuve bien plus âgée que lui, mère de trois enfants. « *Peur dévorer âme* », avait-il prédit, et cette phrase donne au film son titre allemand : *Angst essen Seele auf*.

Couché sur le dos les yeux clos, sur un lit d'hôpital, cet orphelin sans frère n'accède pas à la vision céleste offerte aux deux marionnettes de Pasolini au dernier plan de « Che cosa sono le nuvole ? » (sketch de *Caprice à l'italienne*, 1967). Pantins de chiffons, ces deux *blackfaces* noir et vert punis par leurs propres spectateurs, ces Othello et Iago de patronage aux visages outrageusement peints, lynchés, jetés comme des cadavres sur un tas d'ordures, puis saisis de ravissement devant la beauté des nuages, ne sont-ils pas, comme lui, comme tous les Ali, d'éternels étrangers baudelairiens à qui il ne reste que l'exclamation de l'exil : « *Les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !* »

Des débuts et des fins

Maman Küsters n'est pas qu'un faux remake de *Mamma Roma*, avec Brigitte Mira qui remplacerait la Magnani de la même manière qu'elle avait tenu, un an plus tôt dans *Tous les autres s'appellent Ali*, la place tout aussi improbable (et pourtant bien réelle !) de la Jane Wyman du film de Sirk. Il est aussi le film

aux conclusions alternatives (un arrêt sur image interrogateur sur un visage déjà figé, le scénario d'une conclusion tragique défilant en mots écrits sur l'écran, un happy end lors d'une seconde exploitation) dont la fin, justement (ira-t-il, ira-t-elle au ciel ?), fut sabotée par un mouvement de foule intempestif de spectateurs excités et grossiers lors de sa première projection. Pourquoi ? Parce que la séance qui suivait ce jour-là, le 22 novembre 1975, au Festival de Paris, était la première mondiale de *Salò ou les 120 Journées de Sodome* et que l'on s'est battu pour avoir un siège dans la salle, avant que le film précédent ait pu laisser le spectateur décider qui devait partir « au ciel » ! On voulait voir le film du siècle. Celui qui devait, après-coup, être compris comme « la fin du cinéma moderne », ainsi que l'a écrit Serge Daney. C'était compter sans la capacité égale de Fassbinder à incarner, clore et refermer cette modernité propre au cinéma, avec son étrange périodisation, 1945-1975 : les autres arts n'ont pas connu ces dates anniversaires qui sont aussi celles des deux termes vitaux de RWF et de PPP, à condition d'inverser celles que nous fêtons en 2022 (1922-1982). RWF aussi, ce jour-là, incarna cette modernité, puis, dix-sept films et sept ans plus tard, avec *Querelle* (1982), à travers Genet comme Pasolini avait traversé Sade : souverainement.

Nihil

Comment l'Histoire règle-t-elle cette question théorique, pratique, politique, des débuts et des fins, avec ces deux diables ? Par le néant. Ce sont deux nihilistes. Mais par un néant « lumineux » (« *nulla lucente* »), comme le disait la poésie de PPP, qui

ne consiste pas vraiment à rallumer les petites lucioles de la déclaration, par le même Pasolini (*Écrits corsaires*), de la « disparition » dans l'écosystème de la nuit romaine, ce qu'ils voudraient tant les bonnes âmes. Comme le recommandait Gramsci, ces deux-là ont, au contraire, toujours articulé le pessimisme de l'intelligence et l'optimisme de la volonté. La naissance du fascisme, encore et toujours, divise leurs miroirs : l'un est né physiquement, en 1922, avec le fascisme, l'autre naît, en 1945, de ses cendres, des ruines, du néant qu'il a laissé dans les rues et dans les âmes. L'Italie « ville ouverte », l'Allemagne « année zéro », sont le double centre de leur arc commun, incarné au cinéma par Rossellini (*Roma, ville ouverte* sort en 1945, *Allemagne année zéro* en 1948). Rossellini, traître et héros (et non pas seulement héros, comme pour les amnésiques apolitiques de la Nouvelle Vague) est leur père et leur fils : Pina-Anna Magnani et le petit Edmund sont les bornes-fétiches. La matrice filmique du néant pasolinien, c'est le mouvement de caméra qui s'approche un court instant, sans raison et sans consolation, d'une pure image noire au centre de son *Évangile selon Saint Matthieu*, une nuit d'insomnie dans une bergerie du Sud profond où bivouaquent les apôtres. La vraie image de Fassbinder (sa *vera icona*), c'est la disparition dans le blanc lumineux de *Veronika Voss*, personnage et film.

¹ Rainer Werner Fassbinder, Cahiers du cinéma, collection Auteurs, 1998.

² Rainer Werner Fassbinder, Heinrich von Kleist, Magic cinéma, coll. Théâtre du cinéma, 2001.



Tous les autres s'appellent Ali de Rainer Werner Fassbinder (1974).



Salò ou les 120 Journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini (1975).



L'Allemagne en automne de Rainer Werner Fassbinder (1978).

Enquête sur la sexualité dans les films de Pasolini et Fassbinder

LE SILENCE DU SEXE

par Pierre Eugène

Au début des années 70, Pasolini, braconnant en pleine aventure théorique sur les terres des sémiologues, publie dans *L'Expérience hérétique* une lettre à Umberto Eco qui débute ainsi : « Un jeune blond, mon cher Eco, s'avance vers toi. Tu ne sens pas son odeur. [...] Bizarre, parce qu'il devrait l'avoir, une certaine odeur. Il est blond, te dis-je : mais sa blondeur est légèrement fuligineuse, comme striée de patines ancestrales, négligées et exclues du blond barbare et bourgeois des grands pays riches du Nord... » Les deux longs paragraphes d'amoureuses descriptions, qui interprètent dans l'apparence du garçon (Gerard « Jerry » Malanga, « l'ange blond » de la Factory de Warhol, New-Yorkais d'ascendance napolitaine) ses origines sociales et géographiques, amorcent une démonstration plaidant pour l'étude du « Code des codes », un langage primordial qui, en amont des codes de représentation (peinture, théâtre, cinéma...), articule les objets et les êtres au sein d'un grand continuum, la « langue de la réalité ».

Cet amour de la réalité qui s'inscrit en-deçà de toute abstraction (idéologique ou sémiologique), Pasolini et Fassbinder l'ont arrimé à la matérialité de corps sous-prolétaires aimés pour leur puissance politique. Pasolini, à propos de Maurice d'E.M. Forster, qui narre la rencontre entre Maurice, un grand bourgeois, et Alec, un jeune garde-chasse, décrit comment « tout en acceptant les conventions et les conditionnements (qui lui sont profondément étrangers) de la classe dominante, Alec n'a besoin de rien pour les réduire à cette irréalité qu'ils sont, et à les remplacer de force par quelque chose d'autre, de toute façon, de réel. En l'occurrence, le sexe ». (*Descriptions de descriptions*). Daniel Guérin, militant révolutionnaire et anticolonialiste, qui parlait de la « dimension de classe de l'homophobie », a évoqué de son côté l'insouciance et la simplicité perdues après-guerre des rapports homosexuels dans les années 30, au sein des milieux prolétaires « encore dans le monde physique », étrangers aux pudibonderies de ses camarades rouges. Pasolini, exclu du PC pour « vice bourgeois », criait quant à lui son désespoir devant un nouvel ordre sexuel « libéral » qui renvoyait aux oubliettes la sexualité innocente de la pauvreté, libérée de code et de culture. Avec la « Trilogie de la vie » (1971-74), il provoque ses contemporains, non par crudité sexuelle, mais au contraire par la simplicité de son exposition, une absence de culpabilité renvoyée aux temps mythiques. À rebours de l'« ob-scène » (du déplacé), le sexe des garçons exposé plein cadre, attendri, rarement dressé, seul, pauvre et nu, devient comme un second visage modelé par la vie, écho aux sourires monumentaux aux dents irrégulières de ces visages venus d'un casting sauvage. Ces blasons impliquent moins le voyeurisme fétichiste que l'éclat d'une présence puissamment rendue à sa vie nue. C'est cela le scandale, cette nudité sans culture sexuelle (celle des filles, aussi), ce corps asocial dans son désir et pourtant puissamment social dans sa morphologie. Devant *Le Droit du*

plus fort (1975), on a pu dire que le didactisme politique éclipse l'homosexualité. La force paradoxale du film vient justement qu'elle ne pose aucun problème, alors même que Fassbinder dépeint un milieu sociologique précis. Au début, Fox (joué par Fassbinder) embrasse en public son amant arrêté par la police, devant une foule absente de toute récrimination homophobe. On n'entend pas même un commentaire du policier qui une minute avant tançait des filles à côté de lui. Là comme dans la « Trilogie de la vie » (qui par à-coups semble annoncer *Salò* avant même la palinodie pasolinienne et l'abjuration du cycle), la sexualité libre n'est menacée que par la jalousie des autres ou la volonté de contrôle social (comme dans *Tous les autres s'appellent Ali*). Chez les deux cinéastes, ce degré zéro de la sexualité vécue impunément prend ainsi à rebrousse-poil les deux grands mouvements d'émancipation des années 70, le marxisme (qui n'en voulait rien savoir) et les luttes en faveur de la libération sexuelle (qui en faisaient tapage).

Les nus et les morts

Il était logique que Fassbinder et Pasolini, auteurs-acteurs et puissantes figures publiques, se dénudent eux aussi, provoquant le désir et la haine (qui est un autre désir). Pasolini pose en Giotto sexy avec tablier de cuir dans *Le Décaméron* (1971) et se fait photographe nu, peu avant sa mort, par Dino Pedriali. Fassbinder, outre les rôles donnés à ses amants, interprète moult figures de ces corps *lumpen* affectionnés. Dès *Le Bouc* (1969), il est l'immigrant grec à la forte puissance sexuelle qui met à mal les relations de pouvoir et de désir d'un petit groupe d'Allemands. Dans *Le Droit du plus fort*, où Fox est humilié pour ses mauvaises manières, une scène dans un sauna gay compare son petit ventre à bière avec les nus académiques d'éphèbes adossés alentour. *L'Allemagne en automne* (1978) enchevêtre le sujet politique et le corps sexué : nu comme un gros poupon, il se tripote machinalement le sexe en passant des coups de téléphone afin d'éclaircir la mort de ses amis de la bande à Baader (passe aussi dans le champ l'imposant sexe pendouillant de son amant Armin Meier).

Auteurs-acteurs, Pasolini et Fassbinder n'apparaissent pas dans leurs derniers films. *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (1975) et *Querelle* (1982), devenus des manifestes testamentaires au mépris des morts prématurées et inattendues des deux cinéastes, dessinent à propos de la sexualité une vraie inflexion dans leur œuvre plutôt qu'une synthèse de celle-ci. L'amour de la réalité s'y pare d'une abstraction inédite dans le « décoratisme », et les corps composent avec la réification. Comme si, en puisant dans la mise en scène de « perversions » d'écrivains, Sade et Genet, qui leur étaient plutôt étrangers, Pasolini et Fassbinder s'éloignaient de la vérité du sexe pour s'approcher de l'irréalité d'une société de plus en plus touchée par l'inauthenticité. ■

La vie et l'emphase

par Albert Serra



Médée de Pier Paolo Pasolini (1969).

Il est difficile de penser à deux cinéastes plus éloignés formellement que Pasolini et Fassbinder, mais le point où ils se rencontrent constitue justement ce qui les rend intéressants à mes yeux : tous deux veulent mettre la vie à l'intérieur de leurs images, quel que soit le prix à payer. Ce désir est tellement acharné que leur cinéma a un côté brusque, qu'ils le veulent ou non. On a souvent remarqué en effet la mise en scène très brute de Pasolini, dont l'exception serait *L'Évangile selon saint Matthieu*, qui me fascine parce qu'il est sans doute le plus rond de ses films. Mais même chez Fassbinder, qui a évolué vers une stylisation et une emphase croissantes qui culminent avec *Querelle*, le désir de rester au plus près de la vie, à un niveau presque épidermique, n'a jamais disparu.

Vers Sade

L'évolution du cinéma de Pasolini est fascinante : il commence par vouloir filmer des formes de vie populaires, très accessibles, qu'il peut trouver au coin de la rue, pour s'en éloigner petit à petit et se diriger vers des figures du passé, des sensibilités étranges... "La Trilogie de la vie" est une étape importante de cette évolution. *Médée* surtout (sans doute mon Pasolini préféré) tente de restituer un monde très éloigné avec une grande pureté, comme s'il avait extrait un morceau de vie de l'histoire de l'humanité pour le mettre crûment devant nos yeux, avec un tellurisme et un hiératisme extrêmes, frôlant l'insupportable – si on projette *Médée* aujourd'hui, 90% des spectateurs ont envie de quitter la salle. C'est logique, l'approche qui domine actuellement est exactement inverse : on veut voir le monde selon le sentiment actuel

de chacun. Pasolini, non : quand il filme *Le Décaméron*, il veut vraiment capturer son essence, la pensée des gens de cette époque. Rien ne pourrait l'intéresser moins que de donner son avis sur ce qui est fascinant, c'est que ce cheminement vers des mondes de plus en plus inaccessibles l'amène à *Salò ou les 120 Journées de Sodome*. Un monde, celui de Sade, qui est impossible à décrire visuellement. L'organisation même d'un tournage, qui implique l'existence d'un groupe structuré selon un but commun et régi par un certain ordre, est incompatible avec l'univers de Sade, surtout si on veut le faire avec le sens de la profondeur de Pasolini. Son cinéma, qui commence la rue, du néoréalisme, pour ensuite reproduire des formes de plus en plus étranges, bute dans *Salò* sur une utopie si absolue, un monde si criminel et arbitraire, qu'aucun système de mise en scène, d'organisation des images, ne serait capable de représenter la logique de transgressions gratuites. On se cogne forcément contre une fausseté qui a à voir avec l'irreprésentable, point ultime de l'évolution du cinéma de Pasolini.

Livre d'image

La trajectoire de Fassbinder peut être vue selon le même principe : il commence par filmer des gens de la rue qui zonent, en passant par des moments de vie presque impressionnistes, et, petit à petit, des drames dominent son cinéma, qui prend l'allure d'une série de traits directs ou indirects d'une Allemagne qui porte en elle l'héritage du nazisme, traitant donc de choses politiquement beaucoup plus complexes. Il finira par avoir l'ambition de faire de chaque image

icône, mais sans que la vie n'en disparaisse : sa mise en scène est de plus en plus baroque, maniériste, et en même temps ses films sont de plus en plus hors de contrôle. *Querelle*, conséquence ultime de cette tension entre contrôle et chaos, s'immerge dans l'univers gay pour sonder la source du désir, la pulsion phallique, le désir extrême lié à la mort... et cependant, les images sont tellement iconiques qu'elles donnent l'impression d'être aplaties. Le dernier Fassbinder semble ivre d'image, à tel point que lui-même devient le film, avec cette confusion entre la vérité objective et l'illusion qui caractérise la vie dans l'addiction. D'où le fait que certains films comme *La Troisième Génération* apparaissent presque comme des brouillons, des œuvres inachevées – la pulsion de passer au suivant a été trop forte.

Un primitivisme assumé

On oublie souvent un détail : Pasolini et Fassbinder travaillaient généralement sans son direct. Aujourd'hui, je peux me permettre de beaucoup tourner, avec trois caméras fixes qui enregistrent tout, et découvrir plus tard, au montage, ces moments où la réalité émerge d'une façon singulière. Mais avec l'équipement de l'époque, il était impossible de saisir la vie avec une telle subtilité, une telle légèreté. Ce qui est beau chez Pasolini, c'est qu'il impose sa forme presque primitive et très invasive dans un cadre si sincère, naturel et intense, avec une conscience morale si grande qu'un humanisme émerge finalement, neutralisant la brutalité. Dans "La Trilogie de la vie" ou *L'Évangile*, chaque visage nous ramène à un monde, à une vérité qui remonte à un passé lointain. Les visages recueillent toute une évolution de l'histoire de l'humanité. La façon dont son cinéma passe du monde grec antique au monde chrétien et fait entrer à chaque fois toute une civilisation dans son film, c'est quelque chose qui ne peut pas être reconstruit, joué – il faut le trouver, ce visage qui raconte à lui seul tout le passé de l'Europe. Pasolini avait accès à des mondes que la communication de masse a totalement gommés, aplatés, normalisés. Ce qui découle aussi de sa personnalité, de cette rigueur intellectuelle irréprochable alliée à une connaissance du monde sous-représenté de la nuit, l'homosexualité, la prostitution... On parle d'une époque où l'intellectualisme pouvait être lié à des zones sombres de la vie et de la pensée. Et c'est là aussi que Pasolini et Fassbinder coïncident : dans l'idée que tout ce qui est politique, que tous les drames de l'humanité, passent inévitablement par l'intime.

Habiter le dehors

Cette façon qu'ils ont tous les deux d'amener leurs vies et leur cinéma jusqu'au bout rend leurs films de plus en plus fascinants tout en les condamnant, eux, à une fin violente. Aujourd'hui, les cinéastes ne finissent ni assassinés, ni consumés par leurs propres addictions – aucun ne cherche une tension telle qu'elle puisse mettre sa vie ou sa carrière en danger. Pour Pasolini et Fassbinder, chaque film – et ils en ont fait pas mal – comportait un risque, impliquait de s'exposer, et ça laisse des cicatrices. L'intime traversait leur cinéma de façon extrêmement profonde et charnelle, mais aussi dangereuse. Ils vivaient comme des sans-abris, à ciel ouvert. Le livre posthume des photos de Pasolini nu, *Testamento del corpo*, en témoigne. C'est une idée qui m'obsède, ces artistes qui ont su être capables d'être en même temps populaires, presque *mainstream*, tout en étant dans l'underground absolu. Qui ont vécu dans les deux sphères sans aucune fissure, de façon simultanée. Warhol était de ceux-là.

Une vie parallèle

Un dernier point très important qui les lie est leur rapport aux acteurs et actrices. Ils avaient sur eux une forme d'ascendant qui en faisait des serveurs de la "cause" esthétique, morale et vitale. C'est ce que j'essaie de faire pour mes acteurs : s'amuser en tournant, vivre une vie parallèle où les règles qui régissent notre quotidien sont temporairement remplacées par d'autres, moins ennuyeuses. Fassbinder était d'ailleurs un acteur génial, avec une étrange légèreté à mon avis caractéristique des réalisateurs-acteurs. Dans la lignée des grands cinéastes du mélodrame américain, il travaille par touches très précises, presque contradictoires parfois et liées à un regard malicieux, sinon malveillant, un regard qui tire profit de la moindre situation. Pasolini est plus noble, son rapport avec ce qu'il filme est pur et authentique, il est poussé par une générosité et un respect envers l'humain. Alors que chez Fassbinder – et cela explique son goût de l'artifice – il y a presque une forme de mépris de l'humain, il voit toujours l'intérêt au centre de tout, dans le désir comme dans l'économie : la loi du plus fort. C'est peut-être ce qui les sépare le plus, finalement. Générosité contre égoïsme, respect contre mépris. »

*Propos recueillis par Fernando Ganzo
à Paris, le 21 juin.*



Querelle de Rainer Werner Fassbinder (1982).



Salò ou les 120 Journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini (1975).

C'est en fantôme, mais en fantôme terrible du fascisme qui perdure, que le politique hante les films de l'Italien et de l'Allemand et la façon dont ils ont habité leur époque.

P.P.P./R.W.F. Sur le spectre politique

par Olivier Cheval

Pier Paolo Pasolini et Rainer Werner Fassbinder, avec leurs noms de sorcière en forme de tercets vénéneux, je les ai toujours vus ainsi, comme marchant tout droit vers la mort. L'un, l'Italien, a longtemps cheminé au milieu des anges, puis ce sont les grandes figures tragiques de l'Antiquité qui peu à peu les ont remplacés, au moment où, dans sa pensée, dans son art, tout espoir avait fui, au moment où il est devenu cet homme qui pouvait réaliser un film aussi froid, aussi terrible, aussi atroce que *Salò ou les 120 Journées de Sodome*. L'autre, l'Allemand, a foncé tête baissée dans l'abîme, ne refusant aucun excès, aucune passion, aucune addiction, allant de drames surjoués en amours flambées avant que d'exister, d'engueulades sans prétexte en films déjà tournés avant même que d'être écrits, dans la fureur de survivre encore un peu à la mort qui sévissait tout autour de lui. Leur vie désordonnée aura été une

aventure solitaire et désespérée pour que, par eux, soit mieux reconnue l'étendue du désastre qu'est notre monde.

Chez Pasolini comme chez Fassbinder, la politique habite l'espace vital du négatif, comme mélancolie et comme sursaut, comme colère et comme désespoir. Avec eux, la séparation de l'esthétique, de l'éthique et de la politique en sphères autonomes s'effondre dans le chaos de la vie. C'est que l'idée de séparation et l'idée de catégorie leur sont étrangères. D'une part, dans l'univers, tout est relié à tout : le monde est une constellation. Les manières de s'habiller, de parler, d'aimer, de baiser, de travailler, de lutter, la circulation du sexe et de l'argent, les cheveux longs et les pattes d'éléphant, la télévision et les paysages industriels, la mafia et le terrorisme – tout cela ne forme qu'un seul monde, est fondu ensemble. D'autre part, dans ce même univers, il n'existe que des singularités. Il

n'existe que ce visage, que cette voix, que ce désir, soudain, dans la présence de l'instant.

C'est parce que l'œuvre ne délivre pas un contenu politique qu'elle continue à travailler politiquement en-dehors du contexte qui l'a vue naître, que leurs années 70 nous sont si proches, avec ce sentiment commun au nôtre du désespoir politique, de la confusion dangereuse, de l'impuissance funeste. Peu avant leur mort, Fassbinder et Pasolini ont fini par mener leur œuvre à une extrémité à jamais irrécupérable, en allant au bout de la négativité qui les agitait, de l'angoisse insurmontable qui les travaillait. Une angoisse qui prend deux formes inverses, comme deux intuitions historiques opposées : rien ne fait autant peur à Fassbinder que ce qui survit dans l'Histoire, ce qui ne passe pas, quand Pasolini s'effraie de ce qui disparaît à jamais. Ce qui devait mourir a survécu, ou alors ce qu'il y avait de plus vivant est désormais mort : s'il y a quelque chose comme une politique de Fassbinder ou de Pasolini, elle ne peut être saisie que comme une histoire de fantômes.

L'amour du pouvoir

À la fin de la carrière de Fassbinder, la Trilogie allemande (*Le Mariage de Maria Braun*, *Lola, une femme allemande* et *Le Secret de Veronika Voss*) avec sa forme plus romanesque, fastueuse, et soignée qu'à l'accoutumée, a pu paraître comme l'aboutissement de l'œuvre : en replongeant dans le passé, dans cette zone grise de l'Histoire que fut le passage de la Seconde Guerre mondiale

à l'occupation alliée, à la division du pays et à la reconstruction, Fassbinder était enfin retourné à l'origine de son obsession politique, celle d'une rupture impossible d'avec la folie nazie.

Pourtant, ce sont trois films tournés au présent, trois éclats rêches et coupants, qui semblent mieux regarder notre époque tout en fixant les fantômes du passé. C'est *L'Année des treize lunes*, avec sa scène inoubliable dans un abattoir. C'est *La Troisième Génération*, avec son groupe de terroristes que le combat contre la prédation capitaliste et l'autoritarisme démocratique ne préserve en rien de l'exercice de la domination, celle des hommes sur les femmes, des riches sur les pauvres, des forts sur les faibles. Le film, son œuvre la plus violemment moderniste, en forme de labyrinthe hermétique avec ses espaces intérieurs paranoïaques qui ne cessent de se retourner et de se contracter, est sans issue : la violence du présent, héritée de la violence du passé, ne peut être directement contestée que par la violence. Comme le dit un personnage, le terrorisme est peut-être la meilleure invention du capitalisme pour forcer l'État à mieux le protéger. Mais c'est aussi la seule aventure qu'il nous reste, rétorquera un autre.

C'est peut-être dans son fragment du film collectif *L'Allemagne en automne*, tourné en 1977 dans la foulée du détournement du vol 181 et de la mort de Baader avec deux de ses compagnons en prison, que Fassbinder parvient à l'expression la plus pure de son désespoir politique, qu'il « balance » droit dans les yeux. En plein milieu des événements, il se montre



La Troisième Génération de Rainer Werner Fassbinder (1979).

TANGO-FILM, BERLIN

dans sa vie quotidienne chamboulée par l'actualité, pour se mettre à nu dans toute son impuissance : il pleure, vomit, se bat avec son compagnon Armin Meier, prend de la coke, la jette aux chiottes, téléphone, écoute la radio, le tout presque toujours à poil, enfermé dans son appartement. Et il parle à sa mère, qui lui dit que, face à la violence de la Fraction Armée Rouge, on devrait interdire aux gens de parler. Comme sous le Troisième Reich. Le film se clôt sur son sourire terrible, quand elle en appelle à la venue d'un leader autoritaire, mais bienveillant, gentil et méthodique. Son compagnon, lui, voulait qu'on exécute publiquement un prisonnier politique à chaque nouvel attentat. Pas de liberté pour les ennemis de la liberté. Alors Fassbinder le frappe, en tyran domestique, qui lui aussi veut imposer le goût de la démocratie à ceux qui désirent l'état d'exception, rejoignant par le geste ce qu'ils expriment par la parole. Quelques mois plus tard, peu après leur séparation, le jour de l'anniversaire de Fassbinder, Meier se suicidera, finissant d'enlacer les tragédies intimes et les drames de l'Histoire dans la vie du cinéaste.

La Troisième Génération s'ouvre sur un poste de télévision qui, au beau milieu d'un bureau futuriste, diffuse *Le Diable probablement*. Le film de Bresson était sorti deux ans auparavant. Deux ans plus tard, Bulle Ogier reprendra son rôle de terroriste tout juste sortie de prison, dans *Le Pont du Nord* de Rivette. Les trois films forment la crête magnifique de ce cinéma qui, tout du long de la décennie, de *Milestones* au *Camion* en passant par *Tout va bien*, a éprouvé sa radicalité à l'aune de l'agitation gauchiste.

L'autre fascisme

Il fut un temps où l'œuvre de Pasolini pouvait paraître synchrone de l'irruption politique du Nouveau Cinéma. *Théorème*, *Porcherie*, *Carnets de notes pour une Orestie africaine*, tournés coup sur coup en 1968 et 1969, contre la bourgeoisie, contre les conventions, contre le colonialisme, portent la marque de cette

histoire. Mais dès le début de la décennie suivante, Pasolini s'est détourné de ce gauchisme, et sa « Trilogie de la vie » prend un tout autre chemin. Pasolini était, comme Fassbinder, hanté par la survivance du fascisme dans la démocratie. Ses célèbres pamphlets des années 70, sur les jeunes chevelus et les vieux intellectuels qui les ont soutenus, ne cessent de raconter le remplacement du fascisme historique par un nouveau fascisme, hédoniste, consumériste et sans mémoire, qui accomplit le centralisme dont Mussolini avait rêvé sans pouvoir l'accomplir, par la disparition des traditions locales et populaires, ce qu'il appelle le génocide anthropologique. Parce que le fascisme a changé de figure, ce qui l'obsède, ce n'est pas ce qui survit, c'est ce qui disparaît. La vie de village. Les traditions orales. L'art du récit. La joie communautaire. C'est dans une conversation publique sur les dialectes, tenue quelques jours seulement avant son assassinat¹, que Pasolini s'est avancé le plus loin sur le chemin périlleux d'un marxisme rompant avec tout progressisme. Il y lit un de ses poèmes, dans lequel il appelle « droite sublime » un amour de la tradition qui serait dénué de tout relent fasciste. Il éteint tout espoir : « Une révolution marxiste, quand le génocide a été perpétré, me semble utopique. » Que lui restait-il, dès lors ? Le refus absolu. Ce fut *Salò*. Et la poésie orphique, qui fait revivre ce qui n'est plus. Cela s'entend jusqu'à sa parole publique, lorsqu'il répond à une femme qui l'accuse d'embellir la misère passée des quartiers insalubres de Rome : « Je ne sais pas ce qu'est le bonheur ; mais si le bonheur, c'est sourire et chanter et donner chaque jour naissance par la parole à une plaisanterie, un bon mot, une histoire, si le bonheur c'est cela, alors ils étaient beaucoup plus heureux qu'aujourd'hui. » Au bout du chemin, le poète était rendu à son Eurydice, c'était l'Italie de son enfance. ■

¹ La retranscription de ce débat vient d'être republiée sous le titre *La Langue vulgaire* par les Éditions de La Lenteur.



Des oiseaux petits et gros de Pier Paolo Pasolini (1966).