

Un cinéma blessé : Pasolini et le mythe de la ville intacte

A Damaged Cinema: Pasolini and the Myth of the Intact City

Marco Bertozzi

Volume 27, numéro 1, automne 2016

Pasolini, cinéaste civil

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1041107ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1041107ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bertozzi, M. (2016). Un cinéma blessé : Pasolini et le mythe de la ville intacte. *Cinémas*, 27(1), 41-55. <https://doi.org/10.7202/1041107ar>

Résumé de l'article

Quel est l'imaginaire urbain esquissé par Pasolini dans ses films ? Quelles sont les formes de la ville imaginées dans son oeuvre, d'abord à Rome puis dans d'autres cités, dans les pays du « tiers-monde » ? Cet article tente de répondre à ces questions en partant de l'hypothèse que le cinéaste aborde la représentation de la ville en ayant à l'esprit l'*urbs* intacte, dont l'identité pure, presque mythique, est encore gardée par ses murs antiques (comme par le cadenas qui assure l'inviolabilité de l'image de la ville dans la célèbre *Vue de Florence « à la chaîne »*), et qu'il vit comme une blessure profonde toute tentative d'ouvrir ce type de ville à la contemporanéité ; ce qui l'amène à prendre la défense de la ville entière, même dans ses aspects les plus ordinaires et les moins monumentaux, de la même manière qu'il défend la littérature populaire et la poésie dialectale, tout aussi importantes à ses yeux que l'oeuvre de Dante ou de Pétrarque.

Un cinéma blessé : Pasolini et le mythe de la ville intacte

Marco Bertozzi

RÉSUMÉ

Quel est l'imaginaire urbain esquissé par Pasolini dans ses films ? Quelles sont les formes de la ville imaginées dans son œuvre, d'abord à Rome puis dans d'autres cités, dans les pays du « tiers-monde » ? Cet article tente de répondre à ces questions en parlant de l'hypothèse que le cinéaste aborde la représentation de la ville en ayant à l'esprit l'*urbis* intacte, dont l'identité pure, presque mythique, est encore gardée par ses murs antiques (comme par le cadenas qui assure l'inviolabilité de l'image de la ville dans la célèbre *Vue de Florence « à la chaîne »*), et qu'il vit comme une blessure profonde toute tentative d'ouvrir ce type de ville à la contemporanéité ; ce qui l'amène à prendre la défense de la ville entière, même dans ses aspects les plus ordinaires et les moins monumentaux, de la même manière qu'il défend la littérature populaire et la poésie dialectale, tout aussi importantes à ses yeux que l'œuvre de Dante ou de Pétrarque.

Cet article cherche à comprendre ce que représente l'idée de la ville pour Pasolini, ainsi que les imaginaires urbains que son cinéma évoque et suscite. Je dirais, pour commencer, que Pasolini aborde la représentation de la ville en ayant à l'esprit une idée de ville intacte, préservée par ses murs, et qu'il vit comme une blessure profonde toute tentative destinée à ouvrir ce type de ville à la contemporanéité¹. Nous pouvons certes observer dans ses films quartiers périphériques ou paysages dégradés, mais ce qui émerge avec force, c'est l'idée de murs antiques qui protègent une identité pure, presque mythique. Pasolini, qui a fait des études d'histoire de l'art à l'Université de Bologne, semble d'une certaine façon évoquer la fameuse « vue à la chaîne » du musée de Berlin, où l'on voit une Florence de la Renaissance protégée par un cadenas² : fermée à clef, dans une forme parfaite. Quel est donc l'imaginaire urbain esquissé par

Pasolini dans ses films? Quelles sont les formes de la ville qui émergent de son œuvre immense, d'abord à Rome puis dans d'autres villes, à l'étranger, comme par exemple à Sanaa, au Yémen?

Accattone, Mamma Roma et al.

Dans les premiers longs métrages de Pasolini, la ville est un protagoniste et remplit l'écran avec la force de sa complexité. Si, dans *Accattone* (1961), les décors en extérieurs sont situés dans les lieux symboliques de la banlieue romaine (comme la via Casilina, la via Portuense, la voie Appienne, la via Baccina, le pont Saint-Ange, l'Acqua Santa, la via Manuzio, le pont Testaccio, le Pigneto, la borgata Gordiani, le quartier de Centocelle...), dans *Mamma Roma* (1962), Pasolini suit l'évolution sociale du personnage d'Anna Magnani, qui quitte son ancienne maison pour s'installer dans l'un des nouveaux logements populaires — appelés INA-Casa — conçus par des maîtres de l'architecture rationaliste italienne, comme Adalberto Libera (voir Di Biagi 2001). La nouvelle maison au Cefafumo, via Largo Spartaco, a vue sur les ruines de l'ancien aqueduc romain, à l'ombre desquelles va se reposer Ettore, le fils de *Mamma Roma*³. Ce sont des paysages cadrés avec insistance qui cristallisent des métonymies d'histoires dilatées⁴. Le film est une synthèse d'histoires esthétiques (Pasolini a dédié le texte du scénario à l'historien de l'art Roberto Longhi, qui fut son professeur) et d'histoires sociales: Pasolini y observe le monde de ses *ragazzi* — dont Ettore, le frère idéal d'Accattone, découvert par le réalisateur dans une *trattoria* où il est serveur — à travers un pathos discret et léger. La maternité « coupable » de l'héroïne, ses errements psychiques et surtout sociaux, permettent à Pasolini d'articuler un personnage tragique, absolument inapte à conduire son pauvre fils vers les mythes d'un monde qui, pour elle, reste obscur. Pasolini (1962, p. 440) l'exprime ainsi :

Quand elle parle de la nouvelle maison à son fils, quand elle lui conseille les amis qu'à présent il devra fréquenter, quand elle cherche à lui enseigner la façon dont il devra se comporter, etc., etc., elle essaie de s'élever, même si c'est d'une manière désordonnée et brute, au niveau de ce qui est selon elle

la vraie vie, c'est-à-dire la vie de ce que l'on appelle le monde normal.

Et il poursuit :

Pourvue de cette idéologie, elle se jette dans la mêlée, dans cette nouvelle vie avec son fils, et c'est là que naît le chaos, parce que la contamination entre son idéologie petite-bourgeoise et ses expériences de prostituée ne peut faire naître que le chaos... l'éroulement de ses espoirs, l'échec de sa nouvelle vie avec son fils.

Les lambeaux de la ville, les landes périphériques ensoleillées, les restes persistants d'une civilisation antique, tels sont les horizons naturels de la grande fresque d'une époque⁵. Telles sont les ruines de la mémoire et des affects, exposés naturellement à la dissolution des identités. Le cri de Pasolini — dans *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta* (épisode de *Rogopag*, 1963), *Des oiseaux, petits et gros* (*Uccellacci e uccellini*, 1966) et *Enquête sur la sexualité* (*Comizi d'amore*, 1964) — proteste contre les mutations anthropologiques d'une humanité antique provoquées par les pseudo-valeurs de la modernité importée. La même humanité que nous verrons gravir la colline du bidonville, avec en fond la ville nouvelle, dans un long plan-séquence d'*Affreux, sales et méchants* (*Brutti, sporchi e cattivi*, Ettore Scola, 1976) : désormais, il s'agit de l'icône récurrente des rédemptions promises, qui sert aussi de toile de fond au Christ crucifié et au Stracci agonisant de *La ricotta* ; derrière le Christ et les deux larrons se trouve une ville en pleine expansion grâce aux spéculations immobilières et aux rentes foncières, qui entraînera l'enrichissement d'un petit nombre de gens, mais en sacrifiant les valeurs communes de la *civitas*. Cela semble faire écho aux mots d'Antonio Cederna (1956) qui critiquait, quelques années auparavant :

[...] les sociétés immobilières, les gros propriétaires fonciers, les monopolisateurs d'aires constructibles, ceux qui achètent à dix et revendent à mille, qui détruisent jardins, parcs, bois et éventrent des complexes monumentaux, qui transforment les campagnes en d'inciviles agglomérations de ciment, en intimidant et en escroquant les autorités, en corrompant les fonctionnaires, en manipulant la presse, en se servant d'employés sans scrupules.

Il s'agit d'un modèle d'expansion urbanistique gagnant : c'est celui du royaliste Achille Lauro, alors maire de Naples depuis 1952 (voir Erbani 2002), ou celui, avec peu de variantes, de Salvatore Rebecchini, maire de Rome de 1946 à 1957, sous la conduite duquel est prorogée à l'infini la rédaction du nouveau plan d'urbanisme, pendant que l'on concède des dizaines de permis sur la voie Appienne, qu'on commence ou qu'on achève la destruction de la villa Balestra, de la villa Lancellotti, de la villa Elia, de la villa Anziani, qu'on recouvre de ciment les terrains périphériques urbanisés aux frais de la mairie et qu'on les répartit dans un but lucratif entre des sociétés immobilières privées, liées au Saint-Siège.

La voie du documentaire

Les premiers courts métrages dont le commentaire, lu en voix *off*, est de Pasolini — les documentaires de Cecilia Mangini *Ignoti alla città* (1958) et *La canta delle marane* (1962) — ont tous deux un caractère fortement urbain. On y retrouve les jeunes protagonistes issus du sous-prolétariat romain qui évoluent dans les premiers romans de Pasolini, *Les ragazzi* (1955) et *Une vie violente* (1959). Le film *Ignoti alla città*, presque inconnu, montre des adolescents qui survivent en fouillant dans les détritrus, en volant au marché, en jouant sur les terrains vagues des banlieues. Le film respire un air d'humilité, la rédemption est lointaine, l'acceptation d'une condition vécue comme éternelle semble totale. Le commentaire de Pasolini relève que « ces milliers de rebelles et de jeunes violents sont en réalité encore trop résignés, ils transforment trop l'injustice en une joie antique et vitale ». Quant aux enfants qui composent l'environnement lyrique de *La canta delle marane*, ils pataugent dans l'eau marécageuse des étangs qui se trouvent aux portes de la ville : aux mutations formelles des lieux de vie correspondent les déchirures d'une humanité sacrifiée aux nouvelles valeurs qui arrivent ; la déshistoricisation de Rome, « ville superbe et misérable » — comme la définissait Pasolini dans son poème *Les pleurs de l'excavatrice*⁶ —, émerge dans un mélange d'amour et de refus, comme une passion qui, de la littérature au cinéma, se traduira par une quantité importante d'œuvres.

Après ces premières expériences, Pasolini vit, grâce à la forme documentaire, une sorte d'épiphanie créative⁷. Le documentaire — boudé par la critique qui ne s'intéresse aux œuvres qu'à l'aune de critères littéraires — lui permet de traverser les poétiques du fragment et du témoignage ; il lui fait découvrir une forme imprégnée par ses démons poétiques, amplifiée par la présence de son corps et de sa voix à l'image, et qui s'inscrit dans une réflexion constante sur les processus de mise en scène du réel. Des réflexions qui sont déjà à l'œuvre lorsqu'il réalise, en 1963, son *Enquête sur la sexualité*, qui se réfère explicitement au cinéma-vérité français et où son corps se pose en tant que médiateur sensible des mondes ; il s'agit d'un film d'une grande valeur anthropologique, avec des séquences capables de montrer l'endroit où les anciennes appartenances morales et identitaires commencent à craquer : un cinéma aspirant à l'essai, un cinéma pour s'exprimer, un cinéma qui s'écarte des sentiers battus dans sa rencontre et son combat avec le monde. Pasolini élargit la réflexion métalinguistique, celle qui documente le processus en acte, surtout dans ses pratiques documentaires ; en cela, il s'inscrit parfaitement dans les expériences européennes qui lui sont contemporaines, qu'il s'agisse du courant du Nouveau Roman, du structuralisme de Roland Barthes et de Claude Lévi-Strauss ou de la sociologie d'Edgar Morin.

Même si les *Repérages en Palestine pour « L'Évangile selon saint Matthieu »* (*Sopralluoghi in Palestina per il film « Il Vangelo secondo Matteo »*, 1963) sont tournés par un opérateur envoyé par la production, à qui Pasolini ne donne que peu d'indications, et même si celui-ci se retrouve presque, au montage, à improviser un commentaire en voix *over* sur les images, le film nous touche par sa charge autoréflexive et confirme l'élargissement du regard pasolinien sur le tiers-monde (voir Caminati 2007). Pasolini s'est rendu en Palestine, avec le théologien Don Carraro, à la recherche de décors pour le tournage de *L'Évangile selon saint Matthieu* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964), dans l'espoir de trouver des lieux qui rappellent le monde biblique archaïque. En suivant le parcours de la prédication du Christ, Pasolini est surpris par la modernité d'Israël, notamment à Tel-Aviv et dans la partie israélienne de Jérusalem, qui contraste fortement avec

l'archaïsme des villages pauvres du monde arabe ; il constate que c'est ce monde qui a maintenu dans ses usages les caractéristiques de l'époque du Christ, alors que le monde hébraïque est trop occidentalisé et industrialisé pour être utilisé dans le film. En se rapprochant des gens, il se rend compte qu'il lui serait impossible de trouver les lieux et les figurants appropriés pour son film, aussi bien parmi les Juifs, dont le visage est trop moderne, que parmi les Arabes, qui ont des traits pré-chrétiens. Avant d'entrer à Jérusalem, le réalisateur affirme être déçu par sa recherche et dit songer à récréer ailleurs les décors de son film, même si la simplicité et la petitesse des lieux de la prédication du Christ ont été pour lui une leçon de vie. Le documentaire se conclut par la visite de Jérusalem, dont la grandeur fascine Pasolini, et de Bethléem, avec les images de la grotte où, selon la tradition, serait né le Christ. Paradoxalement, Pasolini trouvera sa Palestine en Italie, dans diverses localités du centre et du sud du pays encore intactes et préservées de l'irruption de la modernité : dans le Latium, près de Viterbe ; dans les Pouilles, à Ginosa, à Massafra (transformée en Palestine), à Manduria, au Castel del Monte (pour la scène où Jésus chasse les marchands du temple, avec les sacerdotes qui assistent aux événements) et à Gioia del Colle ; en Basilicate, à Barile, à Castel Lagopesole (la scène du sanhédrin est tournée dans la cour intérieure du château) et dans les *sassi* de Matera ; en Calabre, à Cutro et à Le Castella.

La recherche de lieux de tournage amène Pasolini à focaliser progressivement son attention sur les rapports entre les cultures, sur la « bienveillance pédagogique » de l'Occident, sur l'invention de la démocratie capitaliste, dans le cadre d'une réflexion qui le conduira au projet des *Notes pour un poème sur le tiers-monde* (*Appunti per un poema sul Terzo Mondo*). C'est à l'intérieur de cette conscience politique qu'il imagine des histoires hautement symboliques, comme celle du maharadjah qui se donne en repas à des tigres affamés pour les sauver. C'est la question-prétexte autour de laquelle se démêle le fil des *Notes pour un film sur l'Inde* (*Appunti per un film sull'India*), présentées à la Mostra de Venise en 1968. Ce documentaire a été produit par la RAI de l'époque, ce qui serait inconcevable pour la RAI d'aujourd'hui (voir Monteleone 1992, p. 354) : inconcevable en

raison de la dilatation des temps « morts », de la force du questionnement sur le rapport entre tradition et modernité, de la dimension métalinguistique des allusions au « vrai » film à faire. Malgré cela, la participation de Pasolini à la télévision reste sporadique, puisqu'il est convaincu, déclare-t-il en 1969, qu'un intellectuel « ne peut que dire "non" à la télévision. À la limite, il peut arriver à quelques négociations. C'est le cas de [s]a collaboration à TV7 (qu'[...] [il] n'hésite pas à nommer : "négociation") » (Pasolini cité dans Grasso 2002, p. 338). Pour Pasolini, la télévision doit être contestée en raison de son assujettissement aux organes de l'État, de sa responsabilité dans la destruction d'anciennes valeurs identitaires et du rôle qu'elle a joué, guidée par le capitalisme, dans le nivellement anthropologique de la société italienne.

Ainsi, on le voit, la réflexion sur la ville et la réflexion sur le cinéma se croisent constamment. Dans son *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (*Appunti per un'Orestiade africana*, 1973), tourné en 1969, Pasolini le dit clairement : « Comme dans un miroir, je me filme dans la vitrine d'un magasin d'une ville africaine. » On retrouve ainsi une conscience extrême du film comme lieu de médiation entre soi-même et le monde physique :

[...] je suis venu évidemment pour tourner, mais pour tourner quoi? Non pas un documentaire ou un film. Je suis venu tourner des notes pour un film. Ce film serait *L'Orestie* d'Eschyle à tourner dans l'Afrique d'aujourd'hui, dans l'Afrique moderne.

Comme en Inde, comme en Palestine, Pasolini part à la recherche de lieux et de visages, pour réaliser cette fois un film mythologique : il cherche Agamemnon, Cassandre, Clytemnestre. Il voyage, du lac Victoria au lac Tanganyika, et sa réflexion sur le passage aux « démocraties formelles » l'amène à traduire les formes du mythe en formes de la contemporanéité : Troie qui brûle devient un réservoir de pétrole incendié, les saccages de la ville antique sont les villages détruits par l'une des nombreuses guerres africaines d'aujourd'hui.

Pasolini, à l'instar de réalisateurs comme Jean Rouch, Chris Marker ou Alain Resnais, est « naturellement » porté vers les

formes de la modernité cinématographique, capables de pratiques autoréflexives. Des formes-mondes comme expressions de la pensée : Godard (1998, p. 97-101), dans ses *Histoire(s) du cinéma*, parle quant à lui d'une « pensée qui forme » et, ensuite, d'une « forme qui pense ». L'opération du réalisateur français est très intéressante pour notre propos : à la fin du chapitre sur le néoréalisme italien (épisode 3A), Godard insère trois visages : celui de Rossellini (accompagné des mots : « la réalité est là, pourquoi la manipuler »), celui de Pasolini (« une pensée qui forme »), puis celui de Piero della Francesca (« une forme qui pense »). Cette confrontation entre les arts suscite des réflexions historiographiques de longue portée concernant la mise en forme du monde à travers la force sublime des images :

[...] comment le cinéma italien a-t-il pu devenir si grand puisque tous, de Rossellini à Visconti, d'Antonioni à Fellini, n'enregistraient pas le son avec les images ? Une seule réponse. La langue d'Ovide et de Virgile, de Dante et de Leopardi, était passée dans les images.

Retour à la ville

Revenons à la ville. Avec *Les murs de Sanaa (Le Mura di Sanaa. Documentario in forma di appello all'UNESCO, 1970)* et *Pasolini et... la forme de la ville (Pasolini e... la forma della città, Paolo Brunatto, 1974)*, Pasolini compose un diptyque d'une rare efficacité symbolique concernant les processus de destruction urbaine déclenchés par la course folle de certains pays sur la voie de la « modernité » et du « développement ». En jetant un pont entre l'Italie et le Yémen, renforcé par le remontage du premier film permettant d'accueillir les images du second, l'analyse comparée des villes d'Orte et de Sanaa permet à Pasolini d'associer dans une fresque unique des pertes de références identitaires séculaires : le sentiment de la *civitas*, cristallisé par les murs antiques de l'*urbs*, s'ébrèche en tous points sous les instruments de démolition d'une violente modernité qui, pour d'autres raisons, est ardemment désirée (qu'elle soit capitaliste, communiste ou monarchique). Pasolini explique :

Peut-être s'agit-il d'une déformation professionnelle, mais les problèmes de Sanaa, je les ressentais comme des problèmes personnels. La défiguration moderne qui la contamine comme une lèpre me blessait comme une douleur, une rage, un sentiment d'impuissance et en même temps me suggérait le fébrile désir de faire quelque chose⁸.

Ce film « en forme d'appel à l'UNESCO » est une élégie : *Les murs de Sanaa* sont presque une prière pour que les jeunes peuples du monde prennent conscience de la valeur de leur propre histoire. Voilà pourquoi quatre ans plus tard, pour l'émission de télévision *Io e...*, Pasolini dénonce sans détour les outrages immobiliers infligés à l'ancienne *forma urbis* de la ville tibérine : en s'adressant à Ninetto Davoli, et en même temps au spectateur, il déclare que « la forme de la ville, le profil de la ville, la masse architecturale de la ville est fêlée, abîmée, contaminée par quelque chose d'étranger, qui est cet édifice que l'on voit là, à gauche ». Orte aussi, comme la majorité de l'Italie, a détruit une grande partie de sa beauté pour devenir moderne : peu de documentaires existent sur le saccage du *Bel Paese*, sur les banlieues immolées sur l'autel de la toute-puissante rente foncière, sur les responsabilités des nouveaux vandales des villes dénoncés par Cederna dans le texte cité plus haut.

Mais *Pasolini et... la forme de la ville* est important non seulement comme dénonciation des paysages millénaires défigurés, mais aussi pour ses considérations sur l'esthétique et sur l'histoire de l'architecture. Tout d'abord, quand Pasolini marche vers le centre d'Orte, sur une route en pierres désaffectée, en réfléchissant sur le rapport entre grande œuvre d'art et architecture mineure, il dit :

[...] cette petite route, c'est une humble chose, on ne peut même pas la comparer à certaines œuvres d'art magnifiques, à certains auteurs de la tradition italienne. Et pourtant, je pense que cette petite route insignifiante, si humble, est à défendre avec le même acharnement, avec la même volonté, avec la même rigueur que l'œuvre d'art d'un grand auteur.

Ce qui ressort de ces propos, c'est l'importance de la défense de la ville entière, même dans ses aspects les plus ordinaires et les moins monumentaux : de la même manière, il fallait défendre la

littérature populaire et la poésie dialectale — je rappelle que Pasolini composa ses premiers poèmes en dialecte frioulan —, tout aussi importantes que l'œuvre de Dante ou de Pétrarque.

Par ailleurs, si la sensibilité esthétique de Pasolini est intransigeante en ce qui concerne les politiques de sauvegarde de l'environnement, sa liberté de pensée est surprenante lorsqu'il parle des politiques culturelles du régime fasciste. À la fin du film, dans les dunes de Sabaudia, il revient sur les enseignements d'une historiographie de l'architecture qui, jusqu'aux années 1970, considérait comme ridicules les villes fondées par le régime, justement parce qu'elles avaient été voulues par le fascisme. Il conclut en affirmant :

[...] à présent, c'est le contraire qui se passe. Le régime est un régime démocratique, mais cette acculturation, cette homologation que le fascisme n'a absolument pas réussi à obtenir, le pouvoir d'aujourd'hui, c'est-à-dire le pouvoir de la société de consommation, en revanche, réussit à l'obtenir parfaitement.

Pasolini, comme il l'avait fait pour les gendarmes, fils de prolétaires, contre les jeunes étudiants aux cheveux longs, issus de la bourgeoisie, semble critiquer les positions classiques de la gauche vis-à-vis du fascisme, avec une liberté herméneutique et une clairvoyance sans égales. Les articles qu'il écrit à ce moment-là pour le *Corriere della Sera* resurgissent, tout comme ses *Écrits corsaires* et les multiples interventions où il s'oppose au processus de désagrégation des particularités régionales de l'Italie au profit de l'édification d'un Italien moyen incité à consommer. Pour Pasolini (1975, p. 63), le problème italien n'a pas d'« équivalent dans le reste du monde capitaliste » :

Aucun pays n'a possédé comme le nôtre une telle quantité de cultures « particulières et réelles », une telle quantité de « petites patries », une telle quantité de mondes dialectaux : aucun pays, dis-je, dans lequel il y a eu ensuite un aussi renversant « développement ».

Aujourd'hui

Cette « pensée qui forme » entraîne aussi une nouvelle architecture mentale au sein de laquelle s'écroulent peu à peu les

appartenances : désormais, le spectateur citoyen est expédié vers une citoyenneté virtuelle, sans frontières et sans refuges, dans une *civitas* aux murs définitivement abattus (Virilio 1984). Il ne s'agit plus d'histoires conservées par de supposées frontières identitaires, lesquelles sont plutôt recalibrées et échappent aux appartenances purifiées. C'est plutôt un « citoyen du cinématographe » qui se développe, tel que Jean Renoir (cité dans Brunetta 1997, p. 257) l'a bien décrit, un habitant de villes d'images déroulées et mélangées à l'obscurité de la salle. Un cinéma comme un *Grand Tour* visuel qui nous fait habiter toutes les villes de la terre, dans cette « présence de l'absence » que le cinéma, avant les grands moyens de communication, nous a révélée dans son ampleur démesurée. C'est pourquoi aujourd'hui d'autres réflexions s'amorcent, aussi bien esthétiques que politiques. Peut-être que l'imaginaire urbain de Pasolini contenait quelque chose de typique — comme « l'Italie n'est pas un pays mais une émotion » —, un caractère originel, une *Weltanschauung* ensorcelée par les visions précédant le dernier siècle de cinéma : peut-être est-il demeuré conditionné par la « vue à la chaîne », par l'idée d'une ville fermée, orgueilleuse de son identité et souffrant de la perdre ?

Aujourd'hui, quarante ans après sa mort, la désagrégation des villes italiennes, la construction d'« écomonstres », les nombreux ouvrages inachevés définissent beaucoup de paysages contemporains et constituent une sorte de caractère identitaire du paysage urbain. Et la situation est bien plus critique que celle qu'a observée Pasolini dans les années 1960. Je pense que le cinéma, à partir de Pasolini, a aidé l'Italie contemporaine à démolir l'apparat symbolique lié à une supposée unité spirituelle — celle du paysage mythique imaginé par le *Grand Tour* — pour reprendre conscience d'elle-même, dans sa laborieuse tentative de devenir un pays moderne. Le cinéma a montré de plusieurs façons combien cette tentative a été laborieuse, grâce aux films de dénonciation de Francesco Rosi, comme *Main basse sur la ville* (*Le mani sulla città*, 1963), avec les films d'Antonioni ou, plus récemment, à travers le travail de certains documentaristes — Gianfranco Pannone (*Latina/Littoria*, 2001), Giovanni Piperno (*L'esplosione*, 2003), Benoit Felici (*Unfinished Italy*,

2011), Gianfranco Rosi (*Sacro GRA*, 2013), Davide Ferrario (*La zuppa del demonio*, 2014) — dont l'œuvre tente d'illustrer le rapport entre les institutions et les paysages urbains de l'Italie⁹.

Le documentaire de Felici, par exemple, dévoile un certain paysage italien désormais défiguré non seulement par des tours sur la mer, mais aussi par des hôpitaux fantômes, des routes pharaoniques qui ne mènent nulle part, des barrages qui n'ont jamais servi. Et ce ne sont là que certaines des façons dont l'Italie a brûlé ses ressources : des édifices éparpillés, construits parfois sous l'égide de stars de l'architecture, mais jamais utilisés. Dans la galerie des monuments du gaspillage, il y a par exemple les installations construites pour les Jeux olympiques de Turin, en 2006, et à présent abandonnées. À La Maddalena, en Sardaigne, on peut visiter ce qui reste des travaux — jamais achevés — qui avaient été entrepris pour accueillir un sommet du G8 et que les contribuables ont payé 327 millions d'euros. Quant aux hôpitaux fantômes, il y en a un à Gerace qui a coûté à l'époque 9,5 milliards de lires et qui, n'ayant jamais été ouvert, est devenu un refuge pour les brebis des bergers. À San Bartolomeo in Galdo, dans le Bénévent, il y a une épave d'hôpital (cinq étages vides), dont la première pierre a été posée en 1958 : vingt millions d'euros plus tard, il n'est toujours pas ouvert, bien que l'on continue à embaucher des internes et des chirurgiens. Mais c'est la Sicile qui détient le record d'ouvrages réalisés et jamais utilisés ; rien qu'à Giarre, il y en a une dizaine : de l'amphithéâtre avec centre plurifonctionnel à la piscine communale qui mesure 49 mètres au lieu des 50 réglementaires, en passant par le terrain de polo désaffecté, cinquante millions sont partis en fumée.

Peut-être est-ce cela que le cinéma récent nous a vraiment enseigné : nous devons commencer à penser le paysage italien comme étant violé, en lambeaux, plein d'architectures inachevées, et, en même temps, nous devons le penser d'une façon différente de celle de Pasolini. Il faut donc aller au-delà de sa pensée, qui exprime le regret d'une forme et d'une identité violées ; dépasser définitivement l'idée de la « vue à la chaîne », l'image d'Orte comme forme parfaite, afin d'accepter l'inachèvement de ce *work in progress* rempli de paysages urbains démembrés. Une

vision tragique, et par certains aspects sublime (là où laideur et beauté se rejoignent dans la mort), que le cinéma contemporain est en train de resémantiser à travers la représentation de l'inachevé et de l'intrus : pour observer cette nouvelle stratigraphie comme les restes archéologiques d'un XX^e siècle terriblement réel, emblématisé par les regards ironiques et cyniques que propose, depuis les années 1990, l'émission *Cinico TV* créée par Daniele Ciprì et Franco Maresco pour la RAI 3.

Si Pasolini a été prophétique en nous disant que les formes séculaires de nos paysages vitaux avaient définitivement changé — bien que la rhétorique télévisuelle ou touristique nous offre encore des villes intactes, des prés verts, des sommets enneigés —, il est aussi vrai que le devoir du cinéma n'a jamais été de consoler. Aujourd'hui, le cri de douleur de Pasolini devant les blessures faites aux villes italiennes historiques est encore audible. Nous savons parfaitement que rien ne les ramènera à leur splendeur d'antan, mais nous commençons à accepter d'autres imaginaires, des visions de villes qui ne concernent pas que les merveilleux centres historiques, mais aussi les banlieues, les quartiers inachevés, les monstres des stars de l'architecture invivables pour les gens. Nous devons nous occuper aussi de tout cela, ce qui représente un important défi pour le cinéma italien contemporain.

Università Iuav di Venezia

NOTES

1. Pour une réflexion théorique sur l'« imaginaire urbain », je renvoie à Jacques Le Goff (1978a et 1978b) ; voir aussi Le Goff et Nora 1974.
2. *Vue de Florence « à la chaîne »*, gravure sur bois anonyme d'après la gravure originale de Francesco Rosselli (vers 1470), Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett ; on peut en voir une reproduction à l'adresse https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Rosselli_-_View_of_Florence_with_the_Chain_-_WGA20082.jpg#file.
3. Pour la valeur idéologique des plans concernant la nouvelle maison au Cecafumo, voir Micciché 1999, p. 108-116.
4. Voir aussi l'analyse de Raul Grisolia (2007).
5. Voir le film de Jean-André Fieschi, *Pasolini l'enragé* (1966).
6. *Il pianto della scavatrice*, dans Pasolini 1956, p. 833-849.
7. Sur les documentaires de Pasolini, voir Marianna De Palma (2009).

8. Propos de Pasolini cités dans «Pasolini, la Sicilia e i sud del mondo», sur le site du Centro sperimentale di cinematografia (http://www.fondazioneesc.it/events_detail.jsp?IDAREA=9&ID_EVENT=822>EMPLATE=events.jsp).

9. Pour une réflexion historique sur les rapports entre ville et cinéma documentaire italien, voir Bertozzi 2008, p. 196-200.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bertozzi 2008 : Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venise, Marsilio, 2008.

Brunetta 1997 : Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venise, Marsilio, 1997.

Caminati 2007 : Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milan, Bruno Mondadori, 2007.

Cederna 1956 : Antonio Cederna, «I padroni della città», *Il Mondo*, n° 18, 1956, p. 3.

De Palma 2009 : Marianna De Palma, *Pasolini. Il documentario di poesia*, Alexandrie, Falsopiano, 2009.

Di Biagi 2001 : Paola Di Biagi (dir.), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Rome, Donzelli, 2001.

Erbani 2002 : Francesco Erban, *Uno strano italiano. Antonio Iannello e lo scempio dell'ambiente*, Bari, Laterza, 2002.

Godard 1998 : Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, t. 3, Paris, Gallimard, 1998.

Grasso 2002 : Aldo Grasso (dir.), *Schermi d'autore. Intellettuali e televisione (1954-1974)*, Rome, Rai Eri, 2002.

Grisolia 2007 : Raul Grisolia, «Roma : fantasma e materia. Accattono, Mamma Roma, La Ricotta di Pier Paolo Pasolini», *Italies*, n° 11, 2007, p. 679-695 (<http://italies.revues.org/942>).

Le Goff 1978a : Jacques Le Goff, «Documento/Monumento», *Enciclopedia*, Turin, Einaudi, 1978.

Le Goff 1978b : Jacques Le Goff (dir.), *La nouvelle histoire* [1978], Bruxelles, Complexe, 1988.

Le Goff et Nora 1974 : Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974.

Micciché 1999 : Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, Venise, Marsilio, 1999.

Monteleone 1992 : Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venise, Marsilio, 1992.

Pasolini 1956 : Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci* [1956], dans *Tutte le poesie*, vol. I, Milan, Mondadori, 2003, p. 763-867.

Pasolini 1962 : Pier Paolo Pasolini, «Mamma Roma, ovvero dalla responsabilità individuelle alla responsabilità collettiva», entretien avec Nino Ferrero, *Filmcritica*, n° 125, 1962, p. 440-450.

Pasolini 1975 : Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milan, Garzanti, 1975.

Virilio 1984 : Paul Virilio, *L'espace critique. Essai sur l'urbanisme et les nouvelles technologies*, Paris, Christian Bourgois, 1984.

ABSTRACT

A Damaged Cinema: Pasolini and the Myth of the Intact City

Marco Bertozzi

What sort of imaginary urban life does Pasolini outline in his films? What are the forms of the cities pictured in his work, first Rome and then other cities, in the “Third World”? This article attempts to answer these questions by starting from two hypotheses: first, that Pasolini approached depiction of the city with the intact *urbs* in mind, whose pure and almost mythical identity was still maintained within its ancient walls (like the lock which ensures the inviolability of the image of the city in the famous *View of Florence “with the Chain”*); and second, that he saw any attempt to open this kind of city up to contemporary life as a deep wound. This led him to take up the defence of the entire city, even its most ordinary and least monumental aspects, in the same way that he championed popular literature and poetry in dialect, which in his eyes were as important as the work of Dante or Petrarch.