

# Entre mythe et pragma : place et fonction du mythe dans l'œuvre de Pasolini

Dario de Facendis and Jacques Mascotto

Volume 17, Number 1, avril 1984

Le mythe littéraire et l'histoire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500635ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500635ar>

[See table of contents](#)

---

## Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

## ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

---

## Cite this article

de Facendis, D. & Mascotto, J. (1984). Entre mythe et pragma : place et fonction du mythe dans l'œuvre de Pasolini. *Études littéraires*, 17(1), 95–116.  
<https://doi.org/10.7202/500635ar>

---

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1984

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

# ENTRE MYTHE ET PRAGMA : PLACE ET FONCTION DU MYTHE DANS L'ŒUVRE DE P.P. PASOLINI

---

*dario de facendis, jacques mascotto*

---

## I. Introït

**Pasolini, enraciné dans son christianisme rural, fut porté à concevoir l'histoire comme un Moloch dévorant, sa sensibilité à l'empirie, pour le moins réduite, le poussa à refuser la logique des petits pas et à diviser la vie, de façon inconciliable, entre un mal certain et réel et un bien irrécupérable et lointain<sup>1</sup>.**

Voilà qui présente, en les ramassant, tous les lieux communs que la « critique » a utilisés dans son approche de Pasolini. Peut-être est-ce la seule manière de s'approcher d'un incendie — en se masquant le visage, en enfouissant le corps dans un uniforme protecteur. L'instrumentalité dénote ici les catégories peureuses et les symptômes d'une idéologie traumatisée qui appartiennent à l'univers mental, de plus en plus restreint, de la bourgeoisie. Pasolini exclu de l'histoire et esclave du mythe ? Non seulement s'est créé un mythe — Pasolini mythologue qui régresse aux stades primitifs du développement pour abdiquer ses responsabilités d'individu historique, mais se perpétue l'idée que le mythe n'était (déjà au passé !) qu'une phase, un stade de la progression intellectuelle de l'humanité. Concédonc que l'Histoire-Cain a tué le Mythe-Abel et que les hommes érigerait des autels sacrificatoires pour célébrer la mémoire d'Abel. Il reste à savoir s'ils s'adressent au mythe du lieu de la Raison ou si, plutôt, ce n'est pas la Raison qui parle d'elle-même — ne serait-ce parce que la mémoire révèle l'activité d'un être historique qui vit dans le présent.

*Dans* le présent, c'est-à-dire dans un lieu, en train de vivre le présent d'un lieu. Prétendre atteindre le mythe qui se tiendrait en dehors de tout lieu, rejoindre un « passé révolu » sans entrer dans ce passé, sans pénétrer un lieu — c'est précisément accréditer l'opinion erronée et fort répandue que l'histoire passe sur une nature inerte, passive, objective, bref naturelle. Aucune prégnance, aucune résistance d'une matière sans paroles ni pulsions, sans vie ni pouvoir, une matière qui serait absolument matérialisée. Si bien que le mythe renverrait à une époque, une période de l'histoire à jamais consommée, tel un combustible dont se serait nourri le processus. Il est vrai que l'histoire dévore, mais quelle histoire ? Qu'est-ce qui est dévoré, et comment ? Si la nature ne renferme pas de temporalité, si l'histoire ne s'inscrit pas sur la nature, si le corps ne vit que l'entropie du temps organique, si le mythe ne traduit qu'une représentation intellectuelle, si l'histoire sera toujours l'histoire, c'est-à-dire si elle continuera à dévorer sans se dévorer elle-même — alors oui l'œuvre pasolinienne relève de la nostalgie, nous donne à choisir entre, d'un côté, les viscères, les tripes, et, de l'autre, la raison et l'opérativité instrumentale de la logique.

Lorsque la « critique » prête à Pasolini le rôle d'apôtre du passé, berger des valeurs ancestrales qui aurait rayé le mot « histoire » de son lexique existentiel et angoissé, il est plus que courant que de telles suppositions soient tues. En fait, ce serait trop demander à cette « critique » de réfléchir sur les présupposés idéologiques de son discours (endossant la fonction linéaire du progrès et le fatalisme du développement) ainsi que sur les protases et les apodoses qui sous-tendent son idéologie. Mais la « critique » ne se contente pas d'ignorer, elle impute et renchérit et finit par trouver, en l'occurrence, que toute l'œuvre pasolinienne se rendrait intelligible dans le diagnostic (nous vivons à l'heure des Quincy et autres experts à qui rien n'échappe) d'une monstrueuse psychose due à « une homosexualité masochiste ». Le retour au passé, le recours au mythe apparaîtraient comme la preuve d'un « narcissisme ontologique », comme la traduction morale d'un « masochisme paranoïaque congénital » donnant la clef d'interprétation d'une œuvre qui représenterait un immense délire schizoïde<sup>2</sup>. Ce discours de la perversion, qui ignore tout du bien et mal, altère en la défigurant l'entreprise de Pasolini, mais il ne pervertit en rien une société qui, si elle

s'accommode d'un tel discours, se débarrasse avec acharnement des pervers. Cette assignation au discours fixe l'image d'un Pasolini satellite du social, mésadapté de la pratique, dont la criticité ressortit congénitalement à une sexualité perverse. Mais toute sexualité n'est pas toujours perversis-seuse. Et l'œuvre, existe-t-elle, oui ou non ? En tant qu'œuvre elle interroge, plus que la société, par en dessous, en deçà du social — la réalité. Lorsqu'une œuvre pénètre le réel, s'immisce en lui, se réalise à son contact, elle en pervertit le statut, elle défie sa codification sociale, atteint une structure anthropologique — c'est-à-dire un lieu et un temps d'une anthropologie fondamentale.

Pasolini s'attache à cette structure, passionnément, religieusement et c'est de là, de ce lieu, de cette temporalité qu'il attaque, dénonce et condamne la réalité meurtrière fascisée-fascisante d'un « nouveau pouvoir ». Il ne s'agit pas d'un pouvoir répressif utilisant une idéologie d'intégration mais d'une réalité qui n'est plus réelle, d'une nouvelle humanité qui n'est plus humaine, d'une histoire qui n'est plus historique. En bref, le mal radical, absolu, advenu sous les auspices d'une absence de morale, sous les traits d'un hédonisme total, réalisé dans la figure de l'*homo socialis*, sorte d'homologation universelle et de l'*homo œconomicus*. Si le pouvoir bourgeois « classique » se fondait sur l'économie politique, — une synthèse politique et culturelle des activités humaines fixées dans un champ économique, s'il supposait l'agencement de différences de classe en s'appuyant aussi bien sur les qualités attractives du Roi, de l'Empire, du Père, de l'Église, du Patriotisme, que sur les capacités innovatrices d'une culture vivante parce que différenciée, — le nouveau pouvoir, en abolissant toutes les médiations et tous les moments de la représentation, s'est fait matière humaine<sup>3</sup>. S'identifiant à tout et à rien, il secrète des signes qui sont aussitôt consommés, il n'assure pas la reproduction sociale par l'intermédiaire d'institutions universalisatrices. En d'autres termes, la société bourgeoise n'est plus une société différenciée où se manifeste l'Autre de son lieu, dans son langage et par son corps, avec elle a disparu la culture bourgeoise; la culture globale s'est liquéfiée, inaugurant la crise de l'intellectuel bourgeois — « *this is not a writer's world* », écrivait George Orwell<sup>4</sup>. L'existence d'une structure anthropologique reconnaissable en des différences dans le comportement, l'expression corporelle, le

rituel, le symbolique, la morale..., *était* la condition nécessaire de la *Bildung*, du roman, de la haute culture mettant aux prises l'individu autonome, le monde culturel des objets et de l'univers de l'entrelacement anthropologique entre la ville et la campagne<sup>5</sup>. Quand Orwell dit : « [...] *the autonomous individual is going to be stamped out of existence* », Pasolini répond : « [...] *l'unica forza contestatrice del presente è il passato*<sup>6</sup> ». Le présent n'a plus de poids, il a perdu son épaisseur historique. D'un côté, la disparition de la conscience bourgeoise et son activité représentative (culture globale), de l'autre, l'« homologation » des différences culturelles matérielles, symboliques (culture anthropologique), si bien que s'établit le signe du nouveau pouvoir à partir d'une pseudo-culture « environnementalisée-environnementalisatrice<sup>7</sup> ». Absence noire du sens et présence étincelante du signe.

## II. Intermède

La fin de l'intellectuel bourgeois ! On peut en recueillir de remarquables expressions chez les écrivains de la *Krisis* et de la *Finis Austrae* (Musil, Roth, Schnitzler...) chez Kafka, Thomas Mann, Stefan Zweig, Elias Canetti et, bien entendu, chez Henry Miller. Pasolini a abandonné la littérature pour se consacrer (en se consacrant) au cinéma. Miller (*Tropic of Cancer*), Canetti (*Auto Da Fé*) et Musil (*L'Homme sans qualités*) n'ont écrit qu'un seul roman, le roman de leur vie. Le sol se dérobe en permanence sous les pieds de Kafka qui n'atteint jamais le château, Musil trouve l'exactitude scientifique au prix des métaprinces de l'humanisme car la norme a remplacé le conflit entre le Bien et le Mal, Hans et Ulrich côtoient la folie en permanence, le professeur Kien dans *Auto Da Fé* lutte contre tous les ennemis du monde mais il n'y a pas de Sancho Pança à ses côtés. La subjectivité est tellement problématique qu'elle est devenue encerclement, empêchant la société de la couvoyer.

Cet intermède sera court, il nous servira à approcher la question du mythe chez Pasolini en passant par Karl Kraus. Lisons les aphorismes suivants<sup>8</sup> :

**Tu es resté à l'origine. L'origine est le but.**

**La civilisation finit quand les barbares s'enfuient.**

**Le progrès célèbre des victoires à la Pyrrhus sur la nature.**

**Souvent l'historien n'est qu'un journaliste qui s'est retourné en arrière.**

**Le progrès fait des porte-monnaie avec la peau humaine.  
 Tout Viennois est un monument, tout Berlinois un moyen de transport.  
 À Berlin, l'herbe ne pousse pas. À Vienne, elle se dessèche.  
 L'aphorisme ne coïncide jamais avec la vérité ; ou c'est une demi-vérité  
 ou c'est une vérité et demie.  
 Démocratique veut dire être l'esclave de tous.  
 La politique sociale est la décision désespérée d'opérer les cals d'un  
 malade atteint de cancer.**

Passons maintenant à une autre série :

**Un agitateur prend la parole. L'artiste est saisi par la parole.  
 Le fait et la phrase sont une seule chose.  
 Ce qui vit dans l'objet, meurt avant l'objet. Ce qui vit dans le langage, vit  
 avec le langage.  
 Mon langage est cette putain de tous que je rends vierge.  
 La pensée est ce qui manque à une banalité pour être une pensée.  
 Seulement dans la volupté de l'engendrement linguistique le chaos  
 devient un monde.  
 Je parle de moi et je comprends la chose. Les autres parlent de la  
 chose et se comprennent eux-mêmes.  
 Les vérités sont celles que l'on peut inventer.**

Pasolini aurait pu signer les aphorismes de la première partie. Mais ceux de la seconde ? En fait, il serait erroné de l'opposer à Kraus ; la morale radicale de Pasolini, sa pulsion vers la « sémiologie de la vie », son immersion dans la « grammaticalité des choses » n'invalident pas tant la gigantesque entreprise kraussienne de purification du langage qu'elles rapportent l'impossibilité, dans le nouveau pouvoir, de définir ou rétablir linguistiquement l'espace des rapports du sujet et de l'objet.

### **III. Être histoire, manifester son lieu**

De Kraus à Pasolini s'est réalisée (s'est accélérée) une « mutation anthropologique » qui a transformé la lutte des classes en lutte entre genres différents d'anthropoïdes, dans laquelle, pour la première fois, sont apparues des « valeurs indéchiffrables », « incompatibles » avec les valeurs jusqu'ici transmises par la tradition<sup>9</sup> :

**[...] dans le néo-capitalisme la bourgeoisie est en passe de devenir la condition humaine. Qui est né dans cette entropie ne peut en aucune façon, métaphysiquement, être en dehors. C'est fini. C'est pourquoi je provoque les jeunes : ils sont présumément la dernière génération qui**

**voit des ouvriers ou des paysans : la prochaine génération ne verra autour d'elle que l'entropie bourgeoise**<sup>10</sup>.

Et encore :

**Le bourgeois [...] est un vampire qui ne reste pas tranquille tant qu'il ne mord pas le cou de sa victime pour le goût pur, simple et naturel de la voir devenir blême, triste, affreuse, dévitalisée, tordue, corrompue, inquiète, remplie du sens de culpabilité, calculatrice, agressive, terroriste, comme lui**<sup>11</sup>.

Kraus se tenait sur une ligne séparant le sujet et l'objet, une ligne langagière tracée par le sujet. Walter Benjamin confessait à Adorno : « [...] je ne suis pas intéressé par les hommes, mais seulement par les choses ». Adorno écrivait, dans *Dialectique négative*<sup>12</sup> : « les objets n'entrent pas dans leurs concepts sans laisser une trace », « nous ne devons pas philosopher sur les choses concrètes ; mais nous devons philosopher, plutôt, à partir de ces choses » ; dans *Philosophische Terminologie*<sup>13</sup>, il affirme : « la philosophie représente le conceptuel toujours et seulement par l'intermédiaire du concept », « la philosophie ne possède pas son objet mais le cherche », « chaque terme philosophique est la cicatrice d'un problème non résolu ».

On n'a pas coutume de situer Pasolini, comme s'il s'agissait d'un monstre du narcissisme et de la psychose. Pourtant la compréhension de son œuvre gagnerait en intelligence et mériterait davantage de considération respectueuse si on montrait comment son approche mythique du rapport sujet-objet ouvre des voies qui n'ont été battues ni par Kraus, ni par Adorno, ni par Benjamin. Reconnaissons d'abord l'importance de ces auteurs qui ont pu faire coïncider une critique de la société (en débordant le cadre de la réification) avec une critique de l'ontologie occidentale, en cherchant un langage qui soit détaché du caractère prosaïque du monde historique, pour leur permettre d'établir l'hétérogénéité du concept et de la chose. Benjamin était attentif à ne pas laisser l'histoire réaliser sa propre transcendance parce que celle-ci se dérobe, par essence, au langage historique. Le Messie se tient en dehors de l'histoire<sup>14</sup>. Il écrit : « En nommant, l'être mental de l'homme communique avec Dieu » ; « en nommant les choses, nous nous adressons non à la chose nommée mais au langage en tant que tel »<sup>15</sup>.

Le recours au langage, à son pouvoir de sacralisation — attitude du reste proprement juïaïque — évoque un temps

messianique dans lequel les objets, le monde, apparaîtront dénaturés. Critiquer signifie donc contempler déjà en maintenant les fissures et les crevasses de toute chose, comme le suggère Adorno dans *Minima Moralia*, telle qu'elle se révélera dans la lumière messianique. Autrement dit et en résumé, de Kraus à Adorno, l'homme doit apprendre à vivre non-historiquement, a-historiquement, dans l'histoire.

Malgré plusieurs points communs (le référent marxiste notamment) avec le judaïsme critique, le catholique hérétique, le chrétien re-paganisé (le sang, le corps, la croix sont eux-mêmes païens) qu'était Pasolini, va reléguer le nom derrière la chose. Le rapport sujet-objet ne livrera pas l'autonomie du sujet (même si Pasolini a écrit de façon très consciente sur son privilège d'intellectuel bourgeois) mais éclatera dans la sémiologie de la vie. D'un côté, la crise de la conscience européenne (Husserl), de l'historicité (Heidegger), du doute (Horkheimer), de la raison et du sujet (Adorno) — qui s'ouvre sur une *conscience mystique* (surtout Heidegger et Benjamin) et/ou esthétique (Adorno) ; de l'autre, une crise ayant revêtu les habits de la mort, de l'entropie et contaminé le réel, une crise qui n'en est plus une, une pseudo-objectivité triomphante, une déflagration du sens — qui est aux prises avec *une passion religieuse*, un corps sacré et un être mythique<sup>16</sup>.

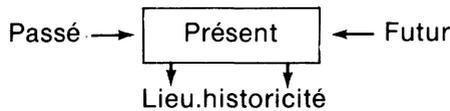


En ce sens, le cinéma, pour Pasolini, se présentera comme une expérience physique-onirique avec la réalité, comme une mythologie des lieux. Une descente sur les lieux qui s'apparente, en les conjuguant, à une marche dans la *Selva oscura*, à une approche du Paradis, à une descente aux enfers. La caméra de Pasolini élit des lieux et Pasolini construit des mondes car c'est sa conviction profonde que ce qui est advient et apparaît en s'enracinant dans un présent qui définit notre historicité<sup>17</sup>. Et le présent regarde, regarder c'est être dans un lieu qui nous regarde ; nous nous regardons être regardés par une réalité et nous nous regardons regardant. Cette immersion dans un lieu, Pasolini la nomme le regard anthropologique. Il n'y a pas de lecture du passé d'un hors-lieu ou d'un « lieu » privilégié qui serait celui de l'historien dominant son objet, un lieu mort épuisé. L'histoire s'inscrit anthropologiquement dans des lieux et la mettre en objet

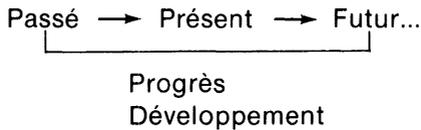
implique la *domination* de l'objet au terme de laquelle le présent (finalement le présent de l'historien) se déleste du poids culturel-anthropologique des objets et se dérobe à sa saisie comme lieu — lieu de l'apparaître des objets. Dans un tel présent, nous ne sommes retenus par rien et rien ne nous captive. Le présent n'a plus de poids, n'est plus le présent de quelque chose mais seulement une phase, un moment destiné à périr dans le moment suivant — un tel présent exclut le lieu et rompt tous les liens qui nous rattachent (*religere*) à lui. C'est pourquoi Pasolini dit :

**[...] je voue un amour pour la réalité, un amour halluciné, infantile et pragmatique, un amour religieux, d'ailleurs — dans la mesure où il se fonde en quelque sorte, par analogie, sur un immense fétichisme sexuel**<sup>18</sup>.

L'amour religieux du lieu se manifeste dans une corporéité qui est le présent du corps, il s'exprime dans un temps mythique (I) :



— Le temps de l'historien est généralement le temps idéologique (II).



Mais cette idéologie a contribué à la formation d'une nouvelle «réalité» où se déroule la «mutation anthropologique». Il s'agit de la nouvelle «post-histoire», du temps entropique (III) :



L'idéologie du progrès a préparé l'apothéose d'un mini-présent, d'un présent consommé qui n'a plus de présentité

puisqu'il a perdu tout pouvoir de lieu ; ce présent est un flux de mort qui ne s'assume plus comme présent, il utilise l'alibi du futur qui lui ôte aussi toute mémoire. Chaque instant consommé est rejeté dans un passé néantisé qui n'exerce plus aucune autorité (tradition) sur le présent. Cette domination sur le passé se transforme en domination de la mort.

L'affirmation d'un temps mythique est nécessaire à la consécration d'un *présent historique*. En effet, le présent d'un lieu tire son historicité de l'inscription de différences anthropologiques sur ce lieu. L'histoire s'inscrit sur les corps, les objets, la langue, les gestes, elle est toujours l'histoire des différences, c'est-à-dire le lieu corporel, anthropologique d'un Autre. L'histoire, en ce sens, c'est l'espace de la rencontre vers l'Autre : « [...] le cinéma de Pasolini est un art de vivre dans le lieu de l'autre<sup>19</sup> ». Le lieu indique toujours une absence, un manque de lieu propre, à soi ; le présent enraciné dans un lieu est historique parce que la marche vers l'Autre n'en finit jamais. L'hétérogène, la différence anthropologique manifestent le temps de l'Autre. Dans ce voyage vers autrui advient la tragédie de l'événement, se montre l'extraordinaire destin. Vivre au présent, le présent, dans la physicalité d'un lieu, c'est-à-dire vivre l'épaisseur des corps, le relief de la langue, les phantasmes surgis du caractère onirique et pulsionnel du « choc » des différences. Un lieu privé de son passé, de la perception quotidienne de son futur (reproduction des différences dans le temps répétitif du mythe) ne possède aucun pouvoir de fondation et exclut l'homme de la participation au sacré. C'est pourquoi dans chaque film de Pasolini se déroule un sous-film mythique qui a pour fonction de créer une mémoire du réel, un plan permanent de sacré sur lequel les acteurs apparaissent de face, en frontalité. Rarement les acteurs sont pris de profil dans les films de Pasolini qui appesantit la matière (objectifs de 50 et 75) pour faire apparaître des corps comme s'ils surgissaient d'une lave volcanique. Le sacré fixe le présent. Dans ses « Confessions techniques », Pasolini parle de la « sacralité technique du mode de voir le monde » qu'il résume en ces termes : « sacralité, frontalité, c'est-à-dire religion<sup>20</sup> ».

La frontalité de la prise de vue limite, voire exclut les perspectives fuyantes ou en profondeur, elle indique que juste derrière l'acteur il y a l'histoire d'une présence que les corps des acteurs peuvent toucher ou effleurent. Saisi dans la fresque du temps, l'acteur devient lui-même mythique puisque la frontalité (la socialité frontale) se donne d'emblée comme mur, fresque, c'est-à-dire grammaticalité, langage. L'absence de profils, de profondeur, de points de fuite traduit l'absence d'un code de l'action. D'ailleurs, Pasolini marche avec sa caméra, il tient à se déplacer lui-même sur cette fresque du langage, la caméra au poing. Avec les acteurs il *traverse* les lieux, passe, marche : il ne prend donc pas possession des lieux mais regarde, fasciné, le réel devant lui, qui rayonne autour du corps. De plus, la fresque et la frontalité suggèrent que les acteurs se déplacent sur une bande de mémoire : ces lieux nous disent quelque chose mais toujours la chose nous échappe. D'où le sacré et la physicalité onirique des lieux.

Aussi le prolétaire, le paysan ou le sous-prolétaire n'apparaîtront pas comme types sociaux, comme classes codées mais comme classes grammaticalement physiques, corporelles, donc comme classes mythico-historiques. Pasolini renforce cette conviction en faisant très souvent appel à des acteurs non professionnels qu'il associe à des acteurs professionnels. D'une part, par les rires, les grimaces, les jargons, il donne à voir un *excès de mimique* qui exprime une socialité élémentaire débordant le code des rapports de production ; d'autre part, il pousse le corps des professionnels à rejoindre celui des autres dans une sorte de territoire corporel de la perversion où les uns répètent les autres qui eux ne répètent pas. Cette dualité est naturellement pro-mythique.

Voyons quelques éléments du film mythique : les acteurs marchent, traversent donc des lieux, se déplacent du centre vers les marges, les limites, les zones dangereuses de la périphérie ; ils marchent dans le sacré, parcourent la carte du désir, se meuvent dans une épaisseur anthropologique. Le mouvement d'un corps dans les rues, le désert, les bourgades, les ruines, sous le poids du soleil qui brouille et violente le regard, à la limite, dans les dangers du décentrement, indique le manque et suscite le sacré (*Théorème, Œdipe-roi*).

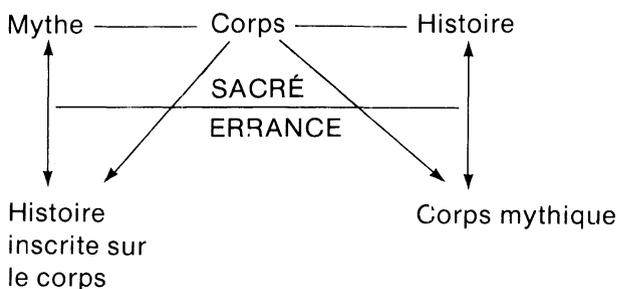
Pasolini fait souvent appel aux mêmes acteurs qui se retrouvent donc au moment du tournage. Il suffit de penser

aux retours de Franco Citti, Nino Davoli, Silvana Mangano, Laura Betti, Anne Wiazensky. Il veut aussi renforcer la matérialité de la classe sociale par la fixation mythique d'une hétérogénéité qu'opère le retour. Par ailleurs, Pasolini lui-même n'hésite pas à traverser ses films avec plusieurs de ses propres parents (mère, cousine, oncle) et à inviter des familles d'acteurs (père, sœur, frère, fille, fils figurant ensemble). La famille assure la trame mythique, les liens du sang confirment une présence ; le retour de l'acteur met en valeur son corps et consacre le corps-acteur (voir aussi l'importance des flash-backs). Les liens de parenté et les retours consacrent le caractère *non-matériel* de la réalité et du corps lui-même. La religion du présent historique supprime ici toute rationalité sociologique et impulse une image mythique des classes sociales.

Pasolini fait parler les objets et s'imprègne de leur symbolisme. Orties (*Théorème*), excréments (*Salò*), chair humaine (*La Porcherie*)...

Il détourne le code d'utilisation des objets ; la motocyclette est désir de mort (*Mamma Roma*), l'automobile lieu de séduction (*Théorème*) ; les aliments sont mis hors-circuit, ils ne fonctionnent pas dans le métabolisme du travail des organes, le corps ne travaille pas, il exprime. Aussi la nourriture devient une nourriture impossible, comme un papillon (*Porcherie*), comme une fleur (*Accatone*), fait partie d'un rituel (*Orestide*, *Médée*), constitue un cérémonial (*Les Mille et une nuits*), un banquet nuptial (*Les Contes de Canterbury*) ou un symbole de séduction (*Porcherie*) ; la nourriture est engorgement, empiffrement, débordement (*La Riccota*). Pasolini fait mourir à table, la table est la mise en relief de la mort, la mise en scène, la répétition de ce qui ne se répète pas (*Salò*) — d'où la perversion qui travestit le mythe. Finalement, les excréments seuls sont consommés, l'étron est produit, pur signe d'une production entropique qui s'oppose à la multiplication miraculeuse des pains dans le désert (*L'Évangile*). D'une façon générale, les objets déraillent, — Pasolini les débranche, les déconnecte des circuits de l'échange capitaliste (valeur-marchandise) — pour devenir objets de pari, de troc, de cérémonie, d'apparat, des objets offerts, volés, conquis, qui ressortissent à l'échange symbolique.

En résumé : des présences du corps (importance de la nudité, de la rixe, des grimaces, des couvre-chefs) sur lesquels se fixe un désir, vers lesquels s'anime une rencontre pulsionnelle. Être relié au réel, à quelque chose en territoire sacré, être immergé dans l'échange symbolique, apparaître, être frontal : manifester une différence, vivre dans l'épaisseur anthropologique du présent historique. Il n'y a d'histoire que vivante, il faut qu'elle soit inscrite sur les corps et dans les lieux pour être vécue, c'est-à-dire manifestée et exprimée. Pasolini conjoint histoire et mythe par le phénomène de l'errance. À la lettre, d'abord : les acteurs marchent sur la bande du film ; lorsqu'ils ne sont pas dans le mythe, l'errance suggère un sous-film mythique (cela est patent dans *Théorème*) qui alourdit le présent et épaissit la réalité. Mais il y a aussi une autre errance, celle du sacré lui-même. Certes, elle évoque le sacré lui-même, mais le sacré erre à son tour comme le révèlent ces corps morts dans les rues, parmi les détritiques, pourrissant ensevelis sous les décombres ou se décomposant sous la lumière atroce, une lumière de pierre, du soleil. Le sang coule, la vermine se propage, le malheur s'étend, la souillure se répand — pas de sépulture qui vienne fixer la mort. La mort erre autour de l'acteur errant. Là encore le médiateur est le corps doté d'orifices par où entre et sort le sacré. Il y a toujours quelque chose qui pénètre dans les orifices, les ouvertures sur le monde et le temps — et qui s'en échappe.



#### IV. La catastrophe

Articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître tel qu'il a été effectivement, mais bien plutôt devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant d'un péril.

**Celui qui professe le matérialisme historique ne saurait renoncer à l'idée d'un présent qui n'est point passage, mais qui se tient immobile sur le seuil du temps.**

**Walter Benjamin,**

*Thèses sur la philosophie de l'histoire.*

**Comparée à la possibilité d'une catastrophe totale, la réification est un épiphénomène.**

**T.W. Adorno, cité par S. Buck-Morss.**

Encore des citations ! Disons simplement que nous nous rattachons, à travers elles, à une tradition — à l'instant du péril (Kraus, *Les Derniers Jours de l'humanité*), plus encore au milieu de la catastrophe (Pasolini) ; et Oscar Wilde n'a-t-il pas écrit : « l'imagination imite » ? Le judaïsme critique a découvert une réalité fondamentale : dans la société bourgeoise, les mots sont des fétiches, indifférents aux objets auxquels ils sont censés référer. À l'instar de Marx qui appelle les choses par leur nom, — le travail est une marchandise, — il s'est enquis de reconquérir le paradis par le langage et son pouvoir de nommer. La chose réelle est la chose authentiquement nommée. Les objets sont muets ; le langage juste, le langage sacré, leur restitue leur caractère auratique, les replace dans une constellation sujet-objet par l'intermédiaire du concept qui vise la transformation de l'objet pour qu'apparaisse, de façon non intentionnelle, sa vérité. Le concept déchiffre l'empirie muette des objets et cherche aussi la parole perdue qui rédimera l'aura de l'objet perdu. La Divina Mésis ! — qui est la restauration mimétique du nom authentique. Dès lors, Benjamin sera fasciné par l'objet, l'exploration de ses détails ; l'expérience intime d'un particulier lui révèle l'image du monde. Par cet aspect, Pasolini est plus proche de Benjamin que d'Adorno qui est capté par le problème de la vérité et qui pense avec Hegel que l'immédiatement donné est toujours le plus abstrait. D'où la médiation du concept : « L'histoire est dans la vérité ; la vérité n'est pas dans l'histoire<sup>21</sup> ». La *Dialectique négative* consistera à préserver le non-conceptuel dans et par le concept, à corriger la tendance du concept à l'identité par l'historique du non-conceptuel (la réalité est historiquement produite), à contrecarrer, par la référence à la nature, la tendance « développementale » de l'histoire. La philosophie a une double tâche : dévoiler le naturel comme historiquement produit ; dévoiler dans l'histoire la nature matérielle et l'ur-historique. Avec Horkheimer, il cherchera

la raison dans l'antique Barbarie, le héros de l'*Odyssée* sera vu comme le prototype du sujet, de la conscience individuelle exaltée par les Lumières ; le fascisme sera donc perçu comme la barbarie. Ainsi la philosophie répond à la catastrophe en faisant éclater les catégories de l'ordre bourgeois, en montrant la vérité de la raison qui est devenu une non-vérité mais qui reste vérité de l'ordre bourgeois, de la société de masse et de la personnalité autoritaire. Contre cette vérité non-vérité de la Raison s'illumine la vérité (conceptuelle) de la Raison. Disons, pour résumer, que Kraus, Adorno, Horkheimer, Benjamin et Pasolini ont en commun la passion urgente du regard. Mais il est temps, maintenant, de nommer quelques différences.



Fondamentalement, Pasolini pense que le langage est naturel : la réalité, c'est la naturalité de la parole ; le langage, c'est l'inscription de l'histoire dans la nature et sur les corps. En ce sens, il y a un excès du langage sur la pensée ; le langage est traversé par des oppositions binaires « qui sont des oppositions inconciliables<sup>22</sup> ». Le symbolisme déborde la pensée, la nature est symbolique. L'univers du mythe pose le monde comme un gigantesque « Tu » composé d'innombrables « Tu », c'est-à-dire un monde animé avec lequel l'homme est en conflit. Par ailleurs : « Toute expérience du "Tu" est hautement individuelle ; et l'homme primitif voit, en fait, tout ce qui advient comme un événement individuel<sup>23</sup> ». Contrairement à une notion fort répandue, le mythe ne collectivise pas (comme les « mythes politiques » modernes), il individualise et ce, au premier chef, parce qu'il se donne comme l'univers de l'expérience. Le symbolisme de l'objet *affecte*, le symbole n'est pas la représentation de l'objet mais il apporte une coalescence substantielle entre l'objet et le sujet, entre les objets entre eux. Ainsi quand les anciens Égyptiens inscrivaient des noms sur des poteries et qu'ils brisaient ces poteries, ils pensaient vraiment qu'ils avaient donné un coup mortel aux ennemis identifiés par et à ces noms. Il en va de même pour les hallucinations qui sont réelles et qui se révèlent en des lieux sacrés, propices. Mais il ne s'agit pas d'une identité entre le langage et la pensée ; dans le mythe, les objets parlent parce qu'ils sont présences, significations,

d'emblée perçues comme telles, qui suscitent le questionnement ou la réponse dans une antériorité de l'apparaître et de l'image, du symbole, par rapport au langage conceptuel ou à la pensée. Et rien ne serait plus faux que d'attribuer à l'homme mythique une absence de pensée logique ou rationnelle : il sait fort bien la relation entre l'eau et la fertilité, mais il ne se satisfera pas d'enfermer l'être de l'eau dans le moyen de faire pousser les récoltes. Comme l'écrit Ernst Cassirer : « Le langage, l'art, même la science, à leur origine et dans leur évolution, sont intimement liés aux éléments de la pensée mythique<sup>24</sup> ». Cassirer a résolu de parler d'« éléments » car le mythe met en relation des éléments, des particuliers qui conservent leur être propre dans leurs relations, et cet être revêt différentes formes selon qu'il intervient dans telle ou telle constellation. D'où l'énergie que recèle le mythe. Cassirer précise : « [...] le mythe ne connaît pas de lois générales. Son monde n'est pas un monde de choses physiques obéissant à des lois causales mais un monde de personnes<sup>25</sup> ».

Aussi Pasolini ne pense pas que les objets soient muets, ils ne le sont même pas devenus dans l'entreprise bourgeoise qui les a dévorés. Le concept n'y peut rien. Faire parler les objets, c'est pouvoir et vouloir les montrer, aller à leur rencontre dans le présent anthropologique. Le recours au cinéma se justifie comme quête de l'image, rencontre du symbole vivant ; le cinéma est « langue naturelle de la réalité ». Dans *Empirismo Eretico*<sup>26</sup>, Pasolini écrit : « L'unité minimale de la langue cinématographique sont les divers objets réels qui composent une prise de vue » ; « Il n'existe donc pas, en réalité, des "objets bruts" : tous sont suffisamment signifiants par nature pour devenir des signes symboliques ». Il ne s'agit donc pas tant de réveiller les objets, de recouvrer leur vie, que de montrer ces objets tels qu'ils sont, c'est-à-dire tels qu'ils affectent, constituent un lieu et soutiennent une culture. Chez Pasolini, le monde des objets et le temps mythique renvoient toujours à une intersubjectivité que le concept adornien et l'expérience benjamienne ne contiennent pas. Les films de Pasolini ont la culture pour objet ; dans une certaine mesure, ils partagent avec la dialectique négative la tâche de transformer la vérité d'une non-vérité en vérité. Il s'agit, cette fois, de subvertir la reproduction technique des objets, de pervertir (vérité de la perversion) la signalétique de choc de l'information, de la publicité, des slogans, du design urbain, de l'architecture du

nouveau pouvoir : c'est le cinéma vérité révélant « la langue écrite de la réalité » ; rétablissant la vérité, le langage symbolique de l'image redondante de vie, de matérialité, de physicalité onirique — la vérité d'un présent anthropologique. La prise de vue et le montage n'engagent pas tant la pensée que le corps.



S'éclaire, pour nous, ce que l'on a nommé la perversion pasolinienne : « Le sentiment du sacré était au cœur de la vie humaine. La civilisation bourgeoise l'a perdu<sup>27</sup> ». L'entreprise cinématographique se donnera donc comme lutte pour la différence dans et par le passé, avec une passion fétichiste, religieuse et mythique.

**Mon amour fétichiste pour les « choses » du monde m'empêche de les considérer naturelles. Ou je les consacre ou je les désacralise avec violence, une par une ; je ne les lie pas dans un juste écoulement, je n'accepte pas cet écoulement. Mais je les isole et les idolâtre [...] une par une<sup>28</sup>.**

La perversion se donne comme matérialisme, appel de et à l'épiphanie du réel, elle engage le corps qui rejoint le « corps unique » de la réalité, qui se fait lieu du « monologue que le corps de la réalité fait avec elle-même », enfin elle est dépassement du nihilisme et de l'empirisme scientifique, d'une dichotomie nature-culture : si la réalité est un corps unique signifiant, elle exclut le néant ; si elle est monologue, elle résiste à la réduction scientifique, à sa symbolisation, mathématique ou non. Le symbole renvoie à un autre symbole dans une constellation mythique qui échappe à toute symbolisation : « En réalité il n'y a pas de "signifié" : parce que même le signifié est un signe<sup>29</sup> » ; le signe est expressivité qui renvoie à un autre signe : « [...] toute hiérarchie entre les signes est injuste, injustifiable<sup>30</sup> ». En ce sens, on peut dire que la perversion marque, signale le dérèglement dans la symbolisation, la fuite du symbole et sa résonance dans un autre symbole, en un autre lieu, sur un autre corps. Elle prend le poids d'un acte qui acquiert une filiation naturelle et aggrave la sensibilité de façon telle que cet acte s'apparente à un rite, un enjeu, une mise à mort. Tout se passe comme si la perversion était la représentation démoniaque, paroxystique, de l'impossibilité de dépasser la nature « qui ne connaît pas de

dépassement<sup>31</sup> ». L'anthropologie du nouveau pouvoir s'affirme, au contraire, comme dépassement absolu, c'est-à-dire morte condition affiliée à l'inommable déchet, analogue au processus biologique, homologuée, nivelée, plus naturelle que la nature, duplicata absolu de la nature, réalisation technique des conditions systématisées en écologie. La perversion témoigne de ce retour contre nature du naturel et scandalise par sa naturalité non-naturelle. Elle suffuse de la temporalité sous laquelle nous ne pourrions pas saisir la réalité. Le mythe, chez Pasolini, c'est aussi le mythe du temps qui nous permet de vivre la réalité. Le nouveau pouvoir a brisé notre illusion du temps, il a donc détruit le présent historique de l'éternel retour de la nature. Le temps entropique, c'est l'anti-temps qui nous a volé l'illusion ; il n'y a de temps que dans la nature, dont nous sommes, que par le rite de nos corps dans la multiplicité des différences anthropologiques et dans notre face à face avec les phénomènes apparaissant autour de nous, devant nous. Celui qui n'assume pas le temps « [...] plutôt que d'entrer dans une phase de plus grande réalité perd la présence de la réalité ; laquelle consiste uniquement dans une telle illusion<sup>32</sup> ». Autrement dit, l'éternel retour et l'histoire sont consubstantiels ; il n'y a d'histoire que tragique, dans le conflit du jour et de la nuit, le *Polemos*, que dans des lieux qui dispensent l'énergie nécessaire aux faits pour qu'ils deviennent événements, signes du destin — des lieux sacrés. Les rites anthropologiques (que vise à concentrer, à condenser la perversion dans le nouveau pouvoir), en retour, reproduisent le temps mythique du présent historique.



On ne saurait achever cette chaotique présentation du chaos sans faire référence au lien très net que Pasolini a établi entre le mythe, la perversion ou le scandale, et la morale radicale.

Dans *Jules César*, Acte I, scène III, Shakespeare fait demander à Casca : « *Who ever knew the heavens menace so ?* » Cassius répond : « *Those who have known the earth so full of faults* ».

Les menaces du ciel, le courroux des dieux sont connus par ceux qui savent les crimes abominables dont se rendent

coupables les hommes sur la terre. La culpabilité est perçue, dans ses justes dimensions, les crimes sont révélés dans leur juste nature, par et dans *l'aggravation mythique*<sup>33</sup>. Pasolini peut dire alors : « Je nourris une haine viscérale, profonde, irréductible, contre la bourgeoisie [...] ; une haine mythique, ou, si vous préférez, religieuse<sup>34</sup> ». Le discours, et qui plus est le discours rationnel, est enlisé dans l'entreprise, claquemuré dans le système, englué dans le dépassement de la nature par la naturalité mimée du système (qui se présente comme conscience générale, réflexivité absolue sous les auspices de l'autorégulation) — il est donc exsangue et producteur, lui aussi, d'entropie. Puisque nous vivons dans « l'incendie d'une nouvelle préhistoire<sup>35</sup> », Pasolini a délibérément fait exploser cet incendie et pris sur lui la culpabilité absolue. Personne n'est coupable, alors il le sera pour tous. Héros expiatoire, victime émissaire ? Une chose est certaine, ce que l'on nomme la post-modernité (qu'est-ce ???) a besoin d'une morale, d'une morale radicale que nous n'adopterons jamais si nous nous censurons à dire avec Pasolini « la bourgeoisie est le diable<sup>36</sup> ». Le diable n'existe pas pour cette raison qu'il est la bourgeoisie. La post-modernité, est-ce la réalisation de l'au-delà du bien et du mal ? Nietzsche, aujourd'hui, ne nous enjoindrait-il pas d'inventer, de ré-inventer le bien, pour combattre le mal radical, le mal absolu qui se cache dans l'absence de tout mal ? Peut-être est-ce le sens de ces paroles terribles de Pasolini :

**C'est toute l'interprétation de l'histoire, des Assyriens-Babyloniens à aujourd'hui qui doit porter l'empreinte d'une manière de voir, anti-fasciste<sup>37</sup> ?**

Si, comme le pense Friedman, « [...] la théorie critique, comme la Midrash, devient l'herméneutique profane de ce qui est pleinement sacré<sup>38</sup> », le cinéma de poésie de Pasolini (vérité de la mythopoésie) se donne pour but de nous dire ce qu'est le profane en nous montrant le sacré et de sauvegarder la séparation sacré-profane (dont l'espace définit celle du sujet-objet) qui est une structure anthropologique fondamentale de l'humanité — du moins jusqu'à la nouvelle préhistoire.

Il y a une romanité-latinité chez Pasolini qui le pousse vers l'objet dans un corps à corps avec la réalité, qui l'induit à pénétrer dans les fondements — alors que le judaïsme critique se tient devant la réalité, qu'il écaille avec précaution, comme

devant un commandement du langage, de ne pas la brusquer. Mais être, ce n'est pas seulement être dans le langage, c'est surtout être parmi les hommes. C'est ce que signifie la tradition.

## V. Excursus

Sans aucun doute le monde actuel, déhistoricisé, signalisé, désacralisé, inhumain, entropique, c'est-à-dire homogénéisé, homologué, administré, systématisé et fascisé, est au-delà du Bien et du Mal. La société médiatique, en même temps qu'elle réalise l'hégémonie du fait, rend impossible toute transcendance d'elle-même à partir d'elle-même, de manière immanente. Le fait, le résultat, le produit, l'efficacité, confluent au même critère de vérité ; dès lors, la critique immanente du fait, du signe, tombe caduque puisqu'elle se voit dérobée de tout horizon de vérité, puisque la vérité appartient, s'identifie au fait et s'est transmuée en signe. D'où le triomphe de l'information qui est le fait érigé en système. Les flux médiatiques circulent dans le système : d'où l'entropie, car le système ne possède pas, en lui-même, de sens, ne crée pas de sens, n'appelle pas le sens. Il est donc voué à résoudre (lire : résorber, déplacer, reporter...) la crise par des opérations de transfert, des surplus d'informations (complexité), en fin de compte par l'opérativité systémique. L'économie n'est plus politique, l'État s'est délesté de sa politicité : le système produit *directement* de la matière humaine — c'est-à-dire de l'inhumanité. Pasolini nomme ce processus « La révolution silencieuse des infrastructures » qui exprime « une révolution de la droite » ayant « avant toute chose détruit la droite », sous sa forme « cléricale fasciste » en particulier. La disparition de la droite est contemporaine de l'éradication des anciennes institutions, des formes traditionnelles de vie, de la tradition humaniste enveloppant le sujet bourgeois, la conscience, la religion. Cette révolution silencieuse a fascisé le monde, le corps, le langage et l'esprit, elle se dérobe à toute interprétation classiste et classique puisqu'elle a détruit le passé, effacé les points de repère, et, de plus, elle induit à de fausses luttes<sup>38</sup>. L'opposition s'en trouve contaminée, elle se fourvoie dans la lutte des classes, qui n'est qu'un aspect extérieur de la révolution silencieuse, alors que l'hégémonie du fait, du signe

et de la nouvelle la pousse à embrasser une ontologie affirmative qui la leurre en même temps qu'elle l'invalide. La vie est endommagée, le réel est vidé de ses ressources anthropologiques, l'élimination des différences soutient un processus totalement affirmatif qui non seulement s'identifie à la culture mais révèle le caractère entropique de toute la culture occidentale. Pasolini ira donc au-delà de la culture (à la limite toute culture est entropique) et c'est le sens de sa morale radicale, de sa provocation, de ses scandales... pour attendre le sacré, des objets non contaminés par l'irréalité et les flux de la culture entropique dont l'un des traits dominants est la dévoration du périssable dans l'accélération du devenir. Le règne du déchet a commencé...

Si le réel, c'est le devenir, alors la transcendance ne peut advenir dans la culture qui alimente ce devenir. Le recours au mythe fixera alors des moments de vie, d'intensité, des moments historiques authentiques, comme si, dans la fin de l'histoire, seul le transhistorique pouvait arrêter le devenir et révéler de l'Être que Pasolini, se démarquant de la philosophie occidentale, envisage plutôt comme présent anthropologique historique. Le mythe, pour Pasolini, est mythe de la vie, de la nature et du temps. Le réel a détruit le temps existentiel, la culture a réglé son temps sur le temps entropique de l'irréalité de la société de consommation : le mythe se pose comme une des rares instances du choix, d'un choix radical d'existence. Le mythe reconduit au sacré — à la sacralisation de la politique, peut-être ? Il dit, parle et évoque des périls, il amène la vérité, à l'heure du mensonge, non sur les voies de l'affirmation de vérités qui sont toutes mensongères (Adorno) mais sur la scène de la tragédie. À l'époque de la catastrophe, le mythe appelle un changement de pensée (voire même de structure psychique) et de sensualité, cataclysmique, violent et radical qui apporte une énergie quasi rédemptrice. Adorno préconisait : être insaisissable ! Pasolini avertissait : ne pas se faire contaminer ! Utiliser la violence du sacré pour enrayer les flux du devenir dans le temps dé-historicisé de la reproduction compulsive du Même !

*Université du Québec à Montréal*

## Notes

- 1 Enzo Siciliano, préface à *Poesia degli anni settanta*, Milan, Feltrinelli, 1979, p. 15.
- 2 Cf. François Wahl, « Le discours de la perversion », in *Actes du Colloque Pasolini* (Paris, Grasset, 1980, dirigé par M.A. Macciocchi), et dans la même veine, Dario Bellezza, *Morte di Pasolini* (Milan, Mondadori, 1981).
- 3 C'est le thème fondamental des *Lettere luterane* (Turin, Einaudi, 1976) et des *Scritti corsari* (Milan, Garzanti, 1965).
- 4 George Orwell, *Inside the Whale and Other Essays*, Penguin Books, 1960.
- 5 Voir Georg Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays* (New York, 1968, traduit par P. Etzkorn), et Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms* (Chicago U.P., 1971, édité par D. Levine).
- 6 Position maintes fois réitérée par Pasolini ; voir, entre autres : *Con P. P. Pasolini, Quaderni di filmcritica*, Roma, Bulzoni, 1977, édité par Enrico Magrelli.
- 7 Ces pensées se trouvent presque partout dans l'œuvre de Pasolini : poésies, essais, entrevues, romans, films ; elles jalonnent aussi les œuvres de Henry Miller.
- 8 Karl Kraus, *Detti e Contradetti*, Milan, Adelphi, 1972, édité par Roberto Calasso.
- 9 *Scritti corsari*, p. 30.
- 10 *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 2<sup>e</sup> éd., 1981, p. 158.
- 11 *Il Caos*, Rome, Editori Riuniti, 1979, p. 39.
- 12 Cité par Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, New York, The Free Press (cf. spécialement les notes).
- 13 T.W. Adorno, *Terminologia filosofica*, Turin, Einaudi, 2 volumes, p. 77, 78, 82 et 213.
- 14 Cf. Walter Benjamin, *Thèses sur l'histoire*, commentées par Hannah Arendt dans le recueil *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969.
- 15 Cf. le chapitre 8 de l'excellente étude de George Friedman, *The Political Philosophy of the Frankfurt School*, Cornell U.P., 1981.
- 16 Tel est le thème qui hante les *Cenere di Gramsci* (Milan, 1957), *Volgar Eloquio* (Naples, 1976), *La Nuova Gioventù* (Turin, 1975), *Poesia in forma di Rosa* (Milan, 1964).
- 17 Voir la très importante iconographie préparée par Paolo Volponi, éditée et annotée par Michèle Mancini et Giuseppe Perrella : *Pier Paolo Pasolini : Corpi e Luoghi*, Modène, Cooptip, 2<sup>e</sup> éd., 1982.
- 18 Jean Dufлот, *Dernières Paroles d'un impie*, Paris, Belfond, 1981, p. 72. Pasolini confesse aussi : « Quand je fais un film, je me mets en état de fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage, comme s'il s'agissait d'un engin d'où le sacré fût en imminence d'explosion » (p. 121).
- 19 Sur cet aspect, voir les excellents commentaires de M. Mancini et G. Perrella, *Corpi e Luoghi*.
- 20 *Uccelacci, Uccellini (Confessioni tecniche)*, Milan, Garzanti, 1966, p. 44-45.
- 21 Cité par Susan Buck-Morss, *op. cit.* ; cf. les notes des chap. 4 et 5.
- 22 P.P.P., in *Filmcritica*, n° 214, mars 1979, repris dans *Con Pier Paolo Pasolini*, p. 99.

- <sup>23</sup> Henri et H.A. Frankfort, *The Intellectual Adventure of Man. An Essay on Speculative Thought in the Ancient Near East*, Chicago U.P., 2<sup>e</sup> éd., 1977, p. 6.
- <sup>24</sup> Ernst Cassirer, *Symbol, Myth and Culture*, Yale U.P., 1979, édité par D. Ph. Verene, p. 87.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 172.
- <sup>26</sup> *Empirismo eretico*, p. 259 ss. et « Il Codice dei Codici ».
- <sup>27</sup> *Dernières Paroles d'un impie*, p. 109.
- <sup>28</sup> *Empirismo eretico*, « Battute sul cinema », p. 229.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 264.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p. 259.
- <sup>31</sup> *Dernières Paroles d'un impie*, p. 42.
- <sup>32</sup> *Edipo Rè*, Milan, Garzanti, 1967, p. 12.
- <sup>33</sup> Cf. Ernst Cassirer, *Symbol, Myth and Culture*, et Roger Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1938, chap. II.
- <sup>34</sup> *Dernières Paroles d'un impie*, p. 25.
- <sup>35</sup> *Poesia in forma di Rosa*, p. 380.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, « La realtà », p. 365.
- <sup>37</sup> *La Belle Bandière*, Rome, Editori Riuniti, 1978, p. 75-76 (écrit en oct. 1960).
- <sup>38</sup> *Scritti corsari*, p. 24-26.