

## Hommage affectif à Pasolini

### *Pasolini* d'Abel Ferrara

André Roy

---

Numéro 170, décembre 2014, janvier 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73270ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

Roy, A. (2014). Compte rendu de [Hommage affectif à Pasolini / *Pasolini* d'Abel Ferrara]. *24 images*, (170), 59–60.

# Hommage affectif à Pasolini

par André Roy

Après *Welcome to New York*, portrait féroce d'un homme de pouvoir par lequel Abel Ferrara soulignait la chaîne qui lie argent et sexe pour mieux démontrer l'obscénité actuelle du monde, on pouvait s'attendre de la part de son réalisateur à un *Pasolini* provocant. Or, il n'en est rien. Contrairement à la charge à fond de train qu'était *Welcome to New York*, dans laquelle le personnage Devereaux/DSK était aussi antipathique que pitoyable, le cinéaste choisit ici un angle opposé, s'attachant à décrire avec une douceur douloureuse le dernier jour de Pier Paolo Pasolini, dans un salut amical.

Le capitalisme mondial et le sexe comme objet d'échange, c'est ce qui pourrait expliquer l'intérêt du cinéaste américain pour le célèbre Italien qui a constamment pourfendu le consumérisme de la société qui allait, dans les années 1970, faire du sexe un objet sexuel dorénavant adopté par le prolétariat après avoir été dénaturé par la bourgeoisie. On n'est donc pas surpris qu'Abel Ferrara ait choisi Pier Paolo Pasolini comme personnage, mais peut-être plus étonné par le style *sotto voce* choisi, ce réalisateur s'étant auparavant employé à décrire le Mal, non pas comme Pasolini, mais de manière tranchée, violente, scabreuse même. Son cinéma s'est tenu sur le fil du rasoir, mariant grand art et éléments aguicheurs ; *King of New York* et *Bad Lieutenant* en sont les exemples les plus probants et les plus réussis.

Ferrara a donc décidé de suivre pas et pas le créateur italien en respectant la chronologie des ultimes moments de ce premier jour de novembre de 1975 qui se conclura atrocement sur une plage d'Ostia près de Rome. Mais procédant ainsi, il élude un être complexe, plein de contradictions, hérétique dans sa condamnation du pouvoir de l'État tant sur le plan politique, sexuel que catholique. C'est plutôt une personne intériorisée, très retenue, que cherche à exposer le réalisateur. Il nous invite à une exploration mentale d'un homme qui se sent en danger, ce qui lui permet de ne pas tomber dans le bête *biopic*, genre le plus souvent simplificateur avec ses éternels



allers et retours dans le passé du personnage. Nous sommes conviés à une traversée émotive dans les paroles et les gestes d'un intellectuel inclassable, ce poète, romancier, essayiste, polémiste, peintre et cinéaste dont le poids des mots était inséparable du corps. À ce titre, que le film se déroule en anglais, – un mal impérialiste dans le cinéma – met probablement un frein à la portée et à la vérité des mots et de la pensée de celui qui a signé *L'expérience hérétique*. Une absurdité.

La méthode ferrarienne articule les instants de ce 1<sup>er</sup> novembre avec des épiphanies (évoqueries et visions) qui sont autant de parenthèses faites de segments puisés dans l'œuvre littéraire et cinématographique de PPP, et en particulier dans le roman inachevé qu'est *Pétrole*. Elle s'appuie sur un personnage sombre, habité par une intensité calme et taciturne, un homme distancé, éloigné du monde, comme s'il se savait condamné, une aura infernale semblant l'emprisonner. Un parfum de mort rôde autour de lui, que le réalisateur réussit à rendre tangible, non seulement par la structure de son film, mais en opérant de pénétrantes associations plastiques avec les

moments présents et les épiphanies tirées des fictions pasoliniennes. Il évite ainsi de tracer un portrait psychologisant ou édifiant de Pasolini. Il essaie plutôt d'appréhender un cheminement intellectuel et les arcanes de l'inspiration. La force du film réside dans la composition d'une lumière spectrale qui baigne l'ensemble et produit une atmosphère troublante jusqu'à l'angoisse, comme si PPP attendait que le Mal l'attaque une dernière fois.

Pour évoquer cette journée suprême, Abel Ferrara s'est obligé à adapter des faits, des paroles et des écrits, de les réarranger, de les recréer, sans pourtant qu'on puisse l'accuser de trahir la personne qu'était l'auteur de *Théorème*. Le cinéaste s'en est tenu, concernant l'environnement matériel et immédiat de Pasolini, à des situations et des circonstances simplifiées. Il donne ainsi un beau portrait, intime, attachant, respectueux, de cet inventeur de formes.

Le film débute par un extrait de la courte entrevue que l'auteur de *Salò ou les 120 journées de Sodome* a accordée à l'animateur et homme de télévision français célèbre, Philippe Bouvard, entrevue qui s'ouvre sur des plans de son dernier film. Ce sera le seul



document d'archives qu'utilisera Ferrara et qui lui sert d'assise pour montrer un Pasolini contestataire. Celui-ci affirme face à Bouvard que le scandale est un devoir et qu'être accusé de scandale est un plaisir. On est le 30 octobre 1975, le poète romain vient de faire un voyage en Suède (où il a rencontré Ingmar Bergman), ce qu'on apprendra dans une scène subséquente du film. Sur des magnifiques images de routes dans la nuit, le générique se déroule. Le récit du lendemain peut vraiment commencer : Pasolini est rentré à Rome et sa vie s'achèvera dans les vingt-quatre heures.

On est au matin du 1<sup>er</sup> novembre, dans l'appartement de PPP via Eufrate, dans le quartier Trastevere. Il y vit avec sa mère, interprétée par Adriana Asti – choix admirable du réalisateur pour cette actrice qui a participé depuis presque 60 ans à tout ce que le cinéma italien a donné de meilleur –, et sa cousine Giada, interprétée par Graziella Chiarcossi, autre choix symbolique puisqu'elle a joué dans *Médée*. Pendant que sa mère, Giada et son cousin Nico Naldini sont à table, Pier Paolo prend son café du matin dans le salon, lisant un journal : on dirait qu'il se retire déjà du monde. Survient, revenue de voyage, Laura Betti, jouée par l'actrice et réalisatrice Maria de Medeiros. On peut regretter que le personnage de Betti, une femme très engagée à gauche, soit réduit à un être frivole, extravagant, une tête de linotte quoi, alors qu'elle a constamment et ardemment défendu son ami accusé de tous les maux et qu'elle en a été sa légataire (elle a mis sur pied l'importante Fondation Pier Paolo Pasolini).

On voit ensuite le romancier des *Ragazzi* jouer au foot avec une bande de jeunes, sport qu'il pratiquait régulièrement, et qui a certainement aidé à garder le corps athlétique qu'on lui connaît. Puis il écrit une

lettre à Alberto Moravia et travaille à son manuscrit, *Pétrole*, ce roman-fleuve qui se présente sous forme de fragments numérotés décrivant un nouvel Enfer, le monde contemporain, et qui sera publié après sa mort. Le personnage principal se prénomme Carlo, ingénieur dans le pétrole, changeant constamment de personnalités et, même, de sexe. Le romancier écrit au milieu de ce livre qu'il désire se « libérer de soi-même, c'est-à-dire de mourir. Mourir dans ma création. » Ferrara recrée littéralement des fragments de ce roman dans le roman : la scène de fellation avec un groupe de garçons, Carlo à son usine, une réception dans un salon de la haute bourgeoisie et la mort de Carlo dans un accident d'avion. Ces scènes ne brisent pas la narration ; chacune nous amène différemment au cœur des préoccupations pasolinienne : la taylorisation de la chair et la complicité de classe de la bourgeoisie politique et économique.

Dans l'après-midi, Pasolini donne un entretien à Furio Colombo pour le supplément littéraire du quotidien *La stampa*, à qui il suggère le titre : *Nous sommes tous en danger*. Il y parle de son combat solitaire contre les pouvoirs et le système d'éducation. « (Je suis) comme quelqu'un, dit-il, qui descend aux Enfers<sup>1</sup> ».

Le soir, Pier Paolo dîne chez Pomodoro avec Ninetto, sa femme et son enfant. Il lui parle du rôle qu'il veut lui donner dans son prochain film, *Porno-Teo-Kolossal*, sorte de suite à *Salò* et à *Pétrole* dont il doit commencer le tournage le surlendemain. C'est un projet dans lequel une section montrera une Rome dédiée à la copulation entre hommes et femmes durant la fête de la Fécondation. Ferrara table encore sur le désir de matérialiser l'imaginaire pasolinien. On peut y voir, avec ses cheveux frisés blancs, le vrai Ninetto qui joue Epifanio, père du personnage Ninetto (Riccardo Scamarcio). Ils prennent leurs valises pour suivre l'étoile annonçant la naissance du Messie ; ils entrent dans la cité où homosexuels et lesbiennes sont mêlés et regardent leurs jeux sexuels. Si Ninetto ressemble au Frère Totò du film *Des oiseaux, petits et gros*, ce qui suscite une émotion certaine pour ceux qui connaissent le film de 1966, il n'en va pas de même avec ce « voyage » sexuel à l'inspiration médiocre.

C'est le début de la nuit, Pier Paolo racole en voiture des prostitués autour de la *stazione Termini* et ramène Pino Pelosi, un garçon de 17 ans. Il le fait dîner au restaurant Biondo Tevere où il se montre peu bavard, comme rentré en lui-même ; une scène filmée avec beaucoup de subtilité. Il l'amène ensuite à l'Hydrobase d'Ostie où trois jeunes hommes et le prostitué l'attaquent, le massacrent littéralement avant que Pino lui-même ne roule avec l'Alfa Romeo sur le corps de son propriétaire. Séquence dépouillée où rien n'est appuyé ; Ferrara en écarte tout le spectaculaire possible. Les circonstances de cet assassinat sont restées très longtemps dans l'ombre (quels en sont les protagonistes ?) et l'ambiguïté (geste politique fasciste ou simple vengeance homophobe ?), et le réalisateur n'a pas voulu à l'évidence les éclaircir. Il s'en tient à la version que Pelosi<sup>2</sup> donnera trente ans plus tard de ce meurtre collectif. En fait, le réalisateur s'en tient au schéma conducteur de son récit : rester dans la matérialité, dans le concret, presque au ras des pâquerettes. On n'est alors pas étonné qu'il termine son film sur les pleurs poignants de la mère de Pier Paolo : elle ne connaîtra jamais les circonstances abominables de la mort de son fils.

Abel Ferrara ne fait de Pier Paolo Pasolini ni un saint ni un mythe. Malgré des ratés, sa manière est sobre, même très discrète, et suggère que la vie et l'œuvre de PPP sont soumises à un destin tragique. Il choisit des événements anodins du quotidien, qui deviennent autant de biographèmes, ces quelques détails qui n'enferment pas la vie et l'œuvre dans un discours idéologique. Ce sont des atomes soumis à la dispersion, comme autant de trous dans la vie. En y enchâssant des épiphanies, il compose un kaléidoscope réfléchissant la nature personnelle, engagée et créatrice de Pasolini. Rigoureux, son *Pasolini* se veut un hommage. Le film devient alors celui d'une proximité affective et intellectuelle. 

1. Furio Colombo et Gian Carlo Ferretti, *L'Ultima Intervista di Pasolini*, traduit de l'italien par Hélène Frappat, Paris, Éditions Allia, 2010, p. 15.
2. Qui tient même un petit rôle dans le film!

France, Belgique, Italie. 2014. Ré. : Abel Ferrara. Scé. : Ferrara et Maurizio Braucci. Ph. : Stefano Falivene. Mont. : Fabio Nunziata. Int. : William Defoe, Maria de Medeiros, Adriana Asti, Ninetto Davoli, Riccardo Scamarcio., 86 minutes.

Ce film a été présenté au Festival du nouveau cinéma en octobre dernier.