

École des Hautes Études en Sciences Sociales

Ecole doctorale de l'EHESS

Centre de recherches en arts et langages

Doctorat

Discipline: ESTHÉTIQUE

ELIZA MURESAN

Feutre et tissu

***Deux formes de vie révélées par le Décaméron de
Pier Paolo Pasolini***

Thèse dirigée par: Sylvain Piron, Directeur d'études à l'EHESS
Manuele Gragnolati, Professeur à l'Université Paris-
Sorbonne

Date de soutenance : le 29 novembre 2022

Rapporteurs 1 Jacques Aumont, Professeur à l'Université Paris 3, Directeur d'études
à l'EHESS
2 Mathias Lavin, Professeur à l'Université de Poitiers

Jury 1 Jacques Aumont, Professeur à l'Université Paris 3, Directeur d'études à
l'EHESS
2 Silvia De Laude, Chercheuse indépendante
3 Lisa El Ghaoui, Maîtresse de conférence à l'Université de Grenoble
4 Mathias Lavin, Professeur à l'Université de Poitiers
5 Géraldine Sfez, Maîtresse de conférence à l'Université de Lille

À Dame Fortune

REMERCIEMENTS

Je remercie ma mère de m'avoir lu à voix haute les nouvelles du Décaméron de Boccace lorsque j'avais neuf ans et que le sommeil m'emportait après des journées intenses en sensations dans une campagne roumaine, qui, à l'exception de l'éclairage électrique, était encore figée au Moyen Âge. Je remercie mon père de m'avoir autorisé à regarder à la télé, quelques années après, le Décaméron de Pasolini et d'avoir fait passer le privilège de la culture devant la censure qui aurait pu sembler justifiée, étant donné mon âge. Mes remerciements vont aussi à mes grands-parents et arrière-grands-parents. Grâce à leurs si différentes intelligences – analytique, analogique, émotionnelle, effrontée, concrète, à portée de main – j'ai pu approcher ma recherche par des angles si différents.

Je tiens à remercier Didier Vermeiren et Elsa Cayo, mes professeurs à la Kunstakademie de Düsseldorf et à l'École des beaux-arts de Paris, pour m'avoir aidé à bâtir une conscience de soi.

La première personne qui a eu le courage de croire à ma capacité à formuler un texte théorique et qui m'a soutenu dans ma première démarche de cet ordre est Mathias Lavin. Merci !

Je remercie Sylvain Piron d'avoir accepté de diriger cette thèse par-delà l'incongruité apparente. Sa grande justesse et son enthousiasme ont été un vrai soutien à chaque étape de ce processus, du début à la fin.

Je remercie Manuele Gragnolati d'avoir accepté de codiriger ce travail le guidant par ses conseils pertinents et sa sensibilité visionnaire.

Ma reconnaissance va vers Jean-Pierre Brachot et Damien Guggenheim qui ont eu la gentillesse de prendre le temps de relire et de corriger ce texte.

Merci à tous ceux qui m'ont encouragé à ne pas perdre la foi en montrant leur intérêt pour mon travail et en apportant leur soutien : Cristian Văraru, Aurélie Kunert, Sophie Sherman, Lorenzo Bianchi, Giulia Lazzareschi, Costanza Chimirri, Roberto Chiesi, Federico Luisetti, Silvia

De Laude, Nadège Gauffre Fayolle, Davide Luglio, Antonio Montefusco, Giuliano Milani, Mathilde Rognon, Gaël Rognon, Anaïs Brachot, Anne Brachot-Bernard, Adel Soualhi, Sœur Geneviève, Giacomo Cerlesi, Alexandre Costanzo, Véronique Aubouy, Jean-Marc Chapoulie, Dirk Haußmann, Justus Pfannschmidt, Beatrice Popescu, Ella Costan, Julien Carrasco.

Je remercie Pasolini de m'avoir (re)appris à être au plus près du cœur de la réalité.

Je remercie Danilo Donati de m'avoir (re)appris à regarder la matière.

Je remercie Boccace d'avoir déployé la vie de manière si savoureuse dans son Décaméron.

Je suis très reconnaissante, d'avoir pu, dans ce cheminement, recontrer Dante.

Merci à Mowgli d'avoir veillé de près à l'écriture de cette thèse.

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Résumé

Dans le film Décaméron (1971) de Pier Paolo Pasolini, les vêtements effilochés aux bords sont la marque de la pauvreté. Une pauvreté revendiquée stylistiquement et idéologiquement comme une perméabilité entre le privé et le public et encore entre la vie et la mort.

Les costumes du film, réalisés par Danilo Donati, peuvent faire émerger de leur irrévérencieuse infidélité historique, une véritable insurrection des fibres. La fibre textile peut sembler insignifiante si l'on a perdu de vue le fait que notre civilisation moderne est entièrement dépendante de l'industrie textile - son essor a été le pivot du développement économique de nombreuses villes italiennes, dont Florence, où la naissance de l'art et de la littérature modernes et de la mode a lieu concomitamment à la fin du Moyen Âge. Mobilisant ces trois dimensions de l'épanouissement - la littérature en adaptant Boccace, la peinture en s'inspirant de Giotto et la mode en s'inspirant du fonctionnement de l'innovation vestimentaire dans le monde médiéval - Pasolini et Donati interrogent de fond en comble la civilisation occidentale.

Si les chiffons - stracci en italien - sont, dans le magnifique manifeste contre l'hypocrisie de l'application des droits de l'homme qu'est La Rabbia, le premier support physique à accueillir le nom de liberté, ils sont aussi le nom - Stracci, avec un S majuscule - du sous-prolétaire engagé pour apparaître comme un bon larron dans une production cinématographique, et qui mourra pour de vrai, à la place du Christ pendant le tournage.

Sacrifice, liberté sexuelle et anarchie se rejoignent autour du motif du tissu effiloché sur les bords, de l'ourlet déchiré de Rosa Luxemburg lors de son arrestation au t-shirt "destroy" de Vivienne Westwood.

Ces significations s'affrontent dans le système anthropologique créé par Pasolini dans son Decameron où la vulnérabilité du tissu effiloché s'oppose au feutre impénétrable porté par les riches.

Si les fibres s'insurgent du tissu c'est que leur tendance naturelle est une autre : de feutrer.

Emblème de l'altérité - y compris le Trésor de la langue française le définit de manière erronée - il représente la différence, le non-tissé, le nomade. Sur cette matière incroyable – isolante, imperméable et ignifuge – a été bâti l'Empire Mongol au 13ème siècle. En intégrant le feutre au Moyen Âge occidental, Pasolini et Donati y ajoutent peut-être ce que selon Dante était la condition d'émergence d'une société meilleure dans son fameux et mystérieux “tra feltro e feltro”.

Mots clés : anthropologie, art, Joseph Beuys, Boccace, bord, cinéma, costume de cinéma, critique politique, culture italienne, Dante, Danilo Donati, esthétique, feutre, fibre, histoire, industrie textile, lisière, littérature, matière, mode, modernité, Moyen Âge, ourlet, peinture, Pier Paolo Pasolini, tissu, théorie du cinéma, Simone Weil.

ABSTRACT AND KEYWORDS

Abstract

In Pier Paolo Pasolini's film Decameron (1971), clothes frayed at the edges are the hallmark of poverty. A poverty stylistically and ideologically claimed as a permeability between the private and the public and again between life and death.

The costumes of the film, made by Danilo Donati, can make emerge from their irreverent historical infidelity, a real insurrection of fibers. Textile fiber may seem insignificant if one has lost sight of the fact that our modern civilization is entirely dependent on the textile industry - its rise has been the hub of economic development in many Italian cities including Florence, where the birth of modern art and literature and fashion takes place concomitantly at the end of the Middle Ages. Mobilizing these three dimensions of fulfillment - literature by adapting Boccaccio, painting by drawing inspiration from Giotto and fashion taking inspiration from the functioning of clothing innovation in the medieval world - Pasolini and Donati question the western civilization from top to bottom.

If the rags - stracci in Italian – are, in the magnificent manifesto against the hypocrisy of the application of human rights that is La rabbia, the first physical medium to welcome the name liberty, they are also the name - Stracci, with a capital S - of the under-proletarian hired to appear as a good thief in a film production, and who will die for real, in the place of Christ during the filming.

Sacrifice, sexual freedom and anarchy come together around the pattern of fabric frayed around its edges, from Rosa Luxemburg's torn hem during her arrest to Vivienne Westwood's "destroy" t-shirt.

These meanings clash in the anthropological system created by Pasolini in his Decameron where the vulnerability of frayed fabric is opposed to the impenetrable felt worn by the rich.

If the fibers rebel against the fabric it is because their natural tendency is another: to felt.

Emblem of otherness – including the French Language Treasury defines it wrongly – it represents the difference, the non-woven, the nomad. On this incredible material, insulating, waterproof and fireproof, was built the Mongolian Empire in the 13th century. By integrating the felt in the Western Middle Ages, Pasolini and Donati perhaps add what Dante said was the condition for the emergence of a better society in his famous and mysterious "tra feltro e feltro".

Keywords : anthropology, art, Joseph Beuys, Boccaccio, edge, cinema, film costume, political criticism, Italian culture, Dante, Danilo Donati, aesthetics, felt, fiber, history, textile industry, selvedge, literature, material, fashion, modernity, Middle Ages, hem, painting, Pier Paolo Pasolini, fabric, theory of cinema, Simone Weil.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ ET MOTS- CLÉS	5
ABSTRACT AND KEYWORDS	7
INTRODUCTION GENERALE	11
I. DISCERNER LES MATIÈRES	12
1. Deux types de costumes	12
2. Deux matières, deux processus de fabrication	13
3. Une hérésie quant aux usages du feutre dans le monde médiéval.....	14
4. Danilo Donati costumier pour le cinéma, peintre médiéval et co-auteur du <i>Décameron</i> avec Pasolini	15
II. HERMÉNEUTIQUE DE LA <i>SUBJECTIVE INDIRECTE LIBRE</i>	17
1. La raison d'un détour par la théorie avant d'entrer dans la matière	17
2. « Le cinéma de poésie »	17
3. Le <i>Décameron</i> : du « cinéma de poésie »	28
4. Une méthodologie inspirée par la méthodologie de Pasolini	36
5. Feutre et tissu : une question anthropologique	39
III. ANNONCE DU PLAN	43
CHAPITRE 1 - ARPENTER L'ÉTENDUE	46
I. VOIR.....	46
II. DÉVOTION, DÉSIR, LIBÉRATION. DU REGARD À LA MATIÈRE.....	48
1. Du regard de mère Teresa à la sacralité du réel chez Pasolini	48
2. De Mère Teresa à Gabrielle Chanel, un passage pas si abrupt.....	49
III. VIE ET MORT : UNE HISTOIRE DE MATIÈRE	51
1. Des court-métrages de Pasolini à la théorie quantique.....	51
2. Indétermination plutôt que contradiction. La Capacité du cinéma de produire du savoir	54
3. De la critique des sciences par Schrödinger à la <i>Trilogie de la vie</i>	55
4. De Simmel à Pasolini : façonnement de la vie par la mort	57
IV. LA MATIÈRE	58
1. « Être tissu ». Histoire du devenir moderne	58
2. La Mort dans le tissu : de la momie égyptienne aux trucages cinématographiques	60
3. Conclusion : l'intérêt d'étudier la matière des costumes	63
CHAPITRE 2 - AU COEUR DE LA REALITE	64
I. ORIGINE DE L'EXPRESSION, SITUATION D'ENTRETIEN, PROPAGATION DES PENSÉES, LIEN AVEC LE MONDE MÉDIÉVAL	64
II. DU HASARD À LA RAISON D'EXISTER	66

III. LA TENSION ENTRE LE RATIONALISME ET LE RELIGIEUX QUE LE MONDE MÉDIÉVAL A SU TENIR.....	68
IV. LES FILMS LES PLUS IDÉOLOGIQUES DE LA FILMOGRAPHIE DE PASOLINI.....	70
V. RÉALITÉ ANCIENNE ET ÉROS AUTHENTIQUE.....	72
VI. UNE QUESTION DE COMMUNICATION.....	73
CHAPITRE 3 - LE TOURNAGE DU <i>DÉCAMÉRON</i> AUX YEUX DE LA PRESSE ÉCRITE.....	77
I. JUIN 1970.....	78
II. JUILLET 1970.....	81
III. AOÛT 1970.....	84
IV. SEPTEMBRE 1970.....	88
1. Valoriser et actualiser des patrimoines locaux.....	88
2. Jouer des tours.....	89
3. Quelle est la réalité des nouvelles ?.....	90
4. Les journaux rapportent que l'équipe de tournage a été retrouvée.....	92
5. Dévoilement des premières images du tournage.....	95
6. Un peu d'incompréhension pour encore plus de vérité.....	97
CHAPITRE 4 - ANDREUCCIO DE PÉROUSE. UNE ANALYSE DE SÉQUENCE.....	100
CHAPITRE 5 - UN MOYEN ÂGE QUI SE RÉFUSE AUX MÉDIÉVALISMES.....	123
CHAPITRE 6 - LE POÈTE CINÉASTE ET LE POÈTE DE LA MATIÈRE.....	133
I. CONSIDÉRER LE TRAVAIL DE DANILO DONATI IMPOSE UNE RÉFLEXION SUR LE STATUT DU COSTUMIER EN GÉNÉRAL.....	133
II. LE SONET 50, ÉLOGE DE DONATI PAR OMISSION.....	134
III. LA VALEUR TRANSGRESSIVE DES DEUX POÈTES.....	136
CHAPITRE 7 - LA FILEUSE ET LE COSTUMIER.....	141
CHAPITRE 8 - LE GÉNÉRIQUE NU, LE NU GÉNÉRIQUE.....	157
I. LE GÉNÉRIQUE DU DÉCAMÉRON DE PASOLINI À L'ÉPREUVE DE L'ART VIDÉO.....	158
II. LA CONTRADICTION ENTRE L'ACCEPTATION INSTITUTIONNELLE ET L'ÉMANCIPATION DES CORPS. GAGES D'AUTHENTICITÉ ET SUBTERFUGES DE DÉTOURNEMENT.....	160
III. DEUX EXEMPLES DE L'EXPOSITION DE L'INTIMITÉ DES CORPS DANS DES FILMS DE FICTION.....	163
IV. LE CORPS GÉNÉRIQUE.....	165
V. LE GÉNÉRIQUE DU FILM COMME PREMIÈRE ASSERTION SUR LE MOYEN ÂGE.....	166
VI. COMPARAISON AVEC LES GÉNÉRIQUES DES DEUX AUTRES FILMS DE LA <i>TRILOGIE DE LA VIE</i>	167
VII. EMPLACEMENT DE L'APHORISME.....	173
CHAPITRE 9 – FEUTRE.....	175
I. LE CHOIX DU FEUTRE.....	175
II. RIGIDITÉ.....	178
II. FEUTRER.....	200
CHAPITRE 10 – FILER.....	219
I. HISTOIRE DES FIBRES DE LAINE ITALIENNE.....	219

II. SIGNIFICATIONS, ICONOGRAPHIE SYMBOLIQUE ET CONSÉQUENCES.....	227
CHAPITRE 11 - TRA FELTRO E FELTRO	235
CHAPITRE 12 - LE FEUTRE DANS L'OEUVRE DE JOSEPH BEUYS	248
I. EN 1970 JOSEPH BEUYS CRÉE AUSSI UN COSTUME EN FEUTRE.....	248
II. QUESTION DU NOMADISME.....	260
III. FEUERSÄTTE.....	276
CHAPITRE 13 - LE FEUTRE ET SES DIFFÉRENTES IDENTITÉS.....	286
I. LE FEUTRE EN TANT QUE CHAPEAU ET L'ARTISTE EN TANT QUE COUPABLE.....	286
II. CHAPEAU. FILTRE. LANGAGE. IDENTITÉ	315
CHAPITRE 14 – TISSU	327
I. HAILLONS. PAUVRETÉ. VITALITÉ. LIBERTÉ. MORT.	327
II. <i>TELA DI SACCO</i> : ENTRE PÉNITENCE ET ATTIRANCE	335
III. OURLETS EFFILOCHÉS.....	346
IV. BORD, LISIÈRE, OURLET.....	361
1. Les sens langagiers de la lisière d'un tissu et la déduction de la signification de son manque dans le <i>Décameron</i>	361
2. La mort illusoire de l'ordre actuel à travers l'effilochage des vêtements	369
V. LE MONDE DES SANS OURLETS.....	373
CONCLUSION GÉNÉRALE : L'APERCEPTION DE LA PERSONNE.....	376
I. L'APERCEPTION DE LA PERSONNE COMME ALTÉRITÉ SOUTENANT LA TRANSPOSITION HISTORIQUE.....	376
II. L'APERCEPTION DE LA PERSONNE, AU SEIN D'UNE MULTITUDE DE SUBJECTIVES INDIRECTES LIBRES.....	378
III. LA DENTELIÈRE. FIL, EFFILOCHAGE, PAN.....	382
IV. QUELLE FATALITÉ ASSUMER ?	386
V. <i>POCO PRIMA</i> , LA VIE NE S'ARRÊTE JAMAIS	394
VI. FINALEMENT : LE FEUTRE COMME VIE PERPÉTUELLE DE L'IMPERSONNEL	396
ANNEXE : MES TRAVAUX ANTÉRIURS SUR LE FIL	398
I. <i>LA COUTURIÈRE</i>	398
II. <i>LA MÉTHODE DE L'ASSASSIN DE DÜSSELDORF</i> . LE FIL À COUDRE, INSTRUMENT DE LA FATALITÉ.....	402
TABLE DES ILLUSTRATIONS	410
TABLE DES TABLEAUX	419
BIBLIOGRAPHIE.....	420

INTRODUCTION GÉNÉRALE

I — DISCERNER LES MATIÈRES

1. Deux types de costumes

*III.1. Pier Paolo Pasolini, *Décameron*, 1970 ; costume en feutre (gauche) et costume en tissu (droite).*

Cette thèse prend comme point de départ une observation très simple concernant les costumes du film *Décameron* de Pier Paolo Pasolini. Comme on peut le remarquer dans les deux images ci-dessus, ils sont de deux sortes : en feutre et en tissu. À gauche, Elisabetta, issue d'une famille de commerçants, porte une robe rose en feutre. À gauche se tient debout Lorenzo, employé en tant que petite main par les frères d'Elisabetta, qui le tueront dès qu'ils apprendront qu'il entretient une relation amoureuse avec leur sœur. Ses vêtements sont en tissu, effilochés sur les bords et teints en couleurs de terre – ocre et marron. Bien que dans la nouvelle de Boccace, Elisabetta s'éteint peu après la disparition de son amant, Pasolini la quitte alors qu'elle contemple le pot de basilic dans lequel elle a enterré la tête de son amant. Elisabetta ne meurt pas. Aucun des personnages vêtus de feutre ne perd la vie dans le film. Ils sont aussi plus aisés. En revanche, ceux qui portent du tissu sont d'extraction plus basse et sont plus vulnérables aux aléas de la vie, dont les assassinats et les morts soudaines. Les matières pour se vêtir dénotent dans le *Décameron* de Pasolini des réalités sociales différentes, des formes de vie à part entière, des esthétiques opposées, des manières divergentes de concevoir la continuité historique. Cela va bien au-delà du Moyen-Âge, dans les

deux sens de l'axe chronologique. Autour des deux matières – feutre et tissu – se révèle avec justesse un système anthropologique. Tel une matrice universelle, il s'applique allégoriquement ou littéralement à des domaines de l'activité humaine, apparemment très éloignés. Cette polarité correspond aussi bien à la description antithétique des civilisations sédentaires et nomades, au décryptage des caractéristiques du cinéma, qu'aux croyances relatives au risque, au seuil entre intime et public, à la représentation de l'identité et à l'évolution concomitante de l'économie, de la modernité et de la mode. Tous ces plans ne s'alignent pas parce qu'ils relèvent de la pensée d'un seul auteur – Pasolini – mais grâce à l'ouverture aux formes spontanées de réalité qu'il manifeste à chaque étape de son processus de création. C'est parce qu'il accueille avec joie l'envie soudaine d'adapter Boccace, parce qu'il est ouvert à la rencontre fortuite avec un vendeur ambulant de boissons qui deviendra acteur dans le film, parce qu'il donne voix à un dialecte qu'il ne maîtrise pas – le napolitain – et qu'il fait confiance à son costumier. L'ouverture à l'altérité prévaut ici sur la spécificité biographique de l'intellectuel italien.

Ce travail de recherche n'est pas une monographie sur le *Décameron*, mais l'arpentage de l'étendue de ce que recèle la matrice anthropologique révélée par Pasolini. Le fait de percevoir, à des époques différentes, des identités anthropologiques confluentes ne contredit pas la diversité, au contraire, cela permet de saisir organiquement l'appartenance et la continuité. Le *Décameron* est la vision d'un Moyen Âge réinventé en vue de fournir les bases imaginaires d'une société future. La reconnaissance d'un outil anthropologique constitué de seulement deux entrées – feutre et tissu – démystifie le pouvoir des institutions qui semblaient infaillibles, puisque que l'on comprend ainsi qu'elles ne recouvrent qu'un terme de la dualité. La découverte de la dualité feutre-tissu, au lieu d'un monde entièrement tissé, crée une brèche dans l'imaginaire ; sous les apparences de la civilisation textile, une vie non tissée, non grammaticale s'esquisse. Cela revient à dire à tous que le monde est réellement à portée de main. Partis politiques, prisons et banques représentent une forme de dictature au sein de chaque État, quel que soit le régime politique déclaré, tout simplement car ils ont un statut inamovible entretenu par la peur de leur absence. Pasolini montre un monde où l'on se passe de ces institutions ; chacun reste libre d'y voir ou non la source de possibles transformations futures.

2. Deux matières, deux processus de fabrication

Ces deux matières n'ont pas uniquement une apparence très différente, elles sont aussi obtenues par des procédés pratiquement opposés, bien qu'il s'agisse dans les deux cas d'assembler des fibres animales, végétales ou synthétiques. Le feutre est obtenu en soumettant les fibres à des conditions particulières de chaleur, d'humidité et de pression. Lors de cette opération, les fibres s'entremêlent de manière inextricable. Le tissu, qui nous est plus familier, nécessite des étapes plus

laborieuses. Il s'agit de traiter les fibres pour en faire des fils. Ensuite les fils sont souvent tordus pour être rendus plus résistants. Une fois les fils disposés comme chaîne et trame, le tissage peut commencer. En fonction de l'origine de la fibre et du type de processus – domestique ou industriel – des étapes supplémentaires s'y ajoutent. Le résultat, le tissu, est une matière dans laquelle les fils s'entrecroisent. Outre tous les efforts déployés pour les resserrer et les compacter, l'industrie textile prévoit des traitements chimiques et des conseils de lavage, car les fibres auront toujours des liens plus lâches que dans le feutre. Il leur arrive donc fréquemment de se détacher pour former des bouloches. Le boulochage est un processus de feutrage spontané qui affecte de nombreuses fibres tissées. On constate ainsi que le fait de feutrer est la tendance naturelle de toute fibre alors que le filage et le tissage sont des processus qui ne surviennent pas spontanément.

3. Une hérésie quant aux usages du feutre dans le monde médiéval

Puisque les matières, le langage et les formes de vie se constituent de façon concomitantes, le feutre et le tissu correspondent à des civilisations très différentes. En ce qui concerne le Moyen Âge, car il est question ici d'une adaptation cinématographique du *Décameron* de Boccace, ces deux matières se réfèrent à des réalités séparées par le cours de l'histoire. Le feutre était utilisé en Mongolie, non seulement pour les vêtements, mais aussi pour les habitations, pour les assiettes, les représentations divines et les rituels d'investiture des empereurs. Leonardo Olschki a consacré un livre intitulé *The Myth of Felt (Le Mythe du feutre)*¹ au mystérieux vers de l'*Enfer* de Dante, « E sua nazione sarà tra feltro e feltro »², tout en esquissant un cheminement anthropologique et symbolique du feutre. Il témoigne de la place du feutre dans l'Europe médiévale. Les rares cas où cette matière est employée, elle est destinée aux pauvres, voire à la stigmatisation des Juifs ou au corps des pénitents, restant synonyme de mépris et de barbarie³. À cela s'ajoutent quelques emplois techniques pour la chevalerie, qui faisait usage du feutre comme couvre-selle ou encore comme support de lance⁴. Dans les communes italiennes, on en faisait un usage bien précis, en employant le feutre comme revêtement des urnes de vote⁵.

Cette matière était donc très peu utilisée pour les vêtements et encore moins pour ceux qui habillent les corps des personnes aisées, comme c'est le cas dans le *Décameron* de Pasolini. Au temps de

¹ Leonardo Olschki, *The Myth of Felt*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1949.

² Dante, *L'Enfer*, I, 105.

³ « (...) le feutre est resté avant tout un produit plébéien et un symbole de barbarie, de pauvreté et de mépris, voire de tout autre chose. C'est pourquoi les Juifs étaient parfois obligés d'exhiber un morceau de feutre sur leurs vêtements extérieurs et les pénitents portaient une chemise de cette matière près du corps. », Leonardo Olschki, *The Myth of Felt*, p.5.

⁴ « (...) le feutre faisait partie, il est vrai, de l'équipement du chevalier comme couvre-selle ou comme support de la lance lorsqu'il était fixé au plastron de la cuirasse. En tant que tel, il était fréquemment mentionné dans la poésie en relation avec des exploits chevaleresques, mais sans implication symbolique particulière. », *Ibid.*, p. 6.

⁵ « Dans la vie publique des cités-États italiennes, le feutre était employé pour garnir les urnes utilisées lors des élections politiques et administratives. Cette précaution était exigée par la loi afin de préserver le secret des votes émis en laissant tomber de petites boules métalliques dans les boîtes en bois. », *Ibid.*, p. 6.

Boccace, alors que les villes italiennes faisaient fortune avec le commerce des tissus, Pasolini y intègre la matière emblématique d'un monde autre et lointain, le feutre spécifique à la Mongolie. Il opère donc une inversion interculturelle, mais aussi une intra culturelle, en habillant les riches avec la matière considérée comme la plus pauvre et vilaine. L'étonnement lié à l'attribution du feutre aux figures les plus haut-placées épouse celui partagé par de nombreux commentateurs au fil des siècles lié à l'association du feutre par Dante avec l'avènement du gouverneur idéal et l'époque dorée à venir.

Pasolini opère des sortes de rectification dans le passé médiéval, pour présenter une origine différente sur laquelle pourrait s'appuyer un avenir autre que celui déterminé par la société qui lui était contemporaine. À travers le feutre, Pasolini et Dante se retrouvent une fois de plus dans ce film, par la matière et l'idéologie, en tant que justiciers, réformateurs et prophètes. Bien que le choix du feutre soit infidèle au Moyen Âge historique, sa juxtaposition au tissu, dans la même société, catalyse une réflexion qui révèle une multitude de réalités anthropologiques très pertinentes, allant de l'opposition entre civilisations nomades et sédentaires jusqu'aux différentes formes de récit et d'emprise sur la réalité, du rapport à l'histoire et à la continuité et jusqu'aux tendances de la mode récente.

4. Danilo Donati costumier pour le cinéma, peintre médiéval et co-auteur du *Décameron* avec Pasolini

Les costumes du *Décameron* ont été conçus par Danilo Donati. Celui-ci ne dessinait pas d'esquisses et nous ne conservons pas d'autres traces du processus de création, à l'exception de quelques témoignages de Piero Farani qui dirigeait l'atelier où l'on exécutait les costumes. On sait donc que Donati et Pasolini se parlaient beaucoup, avec grand intérêt, de tout, sauf des costumes pour la conception desquels Pasolini lui faisait entièrement confiance. Ce travail rend hommage au grand costumier avec lequel Pasolini entretenait un rapport privilégié resté sans autre documentation que les films eux-mêmes. L'analyse conduite ici implique constamment la présence muette de Donati, bien que l'appareil théorique se réfère le plus souvent à Pasolini comme auteur, car les analogies avec ses écrits et autres manifestations de sa pensée sont essentielles pour l'argumentation. En plus de la cohérence infaillible et visible entre le film et les costumes – l'expression film en costumes⁶ est ici de grande justesse – Pasolini affirme la fusion avec le sens poétique de Donati en le considérant co-auteur. Le début de leur collaboration coïncide avec le passage de Pasolini au film en couleurs, il s'agit des tableaux vivants inspirés par Pontormo et Rosso Fiorentino de *La Ricotta*⁷.

⁶ La différence entre film historique et film en costumes consiste en la référence au premier à des événements historiques précis et accorde au dernier une plus grande liberté dans la représentation de l'époque révolue concernée tout en comportant souvent des clins d'œil au monde contemporain.

⁷ Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, Noir et blanc/ Couleur, 1963.

Cette concordance entre leur collaboration, la couleur et la peinture atteint son paroxysme dans le *Décameron*. C'est la plus heureuse rencontre entre les fulgurations figuratives de Pasolini pour lesquelles il rend grâce à Roberto Longhi, les études de peinture que Donati a poursuivies à Florence avec Ottone Rosà⁸, l'usage singulier qu'il fait de la matière. (Donati a déjà la réputation d'employer les matières les plus saugrenues pour habiller les acteurs.) Dans le *Décameron*, tenant le rôle de l'élève de Giotto, Pasolini témoigne du regard que le peintre pose sur la réalité tout en façonnant, en tant que réalisateur, une époque dans laquelle Donati peut déployer magistralement sa vocation de peintre. Ses costumes en feutre absorbent la lumière d'un ciel sans nuages, idéal selon les peintres de la Renaissance pour la représentation la plus fidèle de la réalité, dont les drapés faisaient office de baromètre, davantage que les portraits. Ils exhibent matière et couleur, créant de sortes de *puncta* picturaux qui gardent, grâce à la rigidité du feutre, une certaine immobilité dans l'œuvre en mouvement qu'est le film. Absorbant, resplendissant sans lueur et filtrant⁹ la lumière, le feutre est une deuxième surface d'impression qui s'ajoute à la pellicule cinématographique. La lumière semble le pénétrer comme le pigment mélangé à l'eau s'imprègne dans l'*intonaco* de la fresque. Le feutre impose un arrêt sur la matière sans interrompre la narration. Plus stable dans l'image que les bords du cadre – qui vacillent, car la caméra était généralement portée à l'épaule par Pasolini – et sans être exhibé par des procédés ostentatoires, le feutre possède une certaine autonomie. Sa présence dans le *Décameron* confirme le « cinéma comme art d'image, comme art de la présence matérielle, comme art profondément mental – mais pas là où on l'a cherché à travers les avatars de la *mise en scène* – et pour tout dire une idée du cinéma comme seule relève de *masse* authentique de la peinture »¹⁰. C'est ainsi que Jacques Aumont condense le jour sous lequel se développent les propos de son livre *Matière d'images, redux*. Paraphrasant les expressions « *relevé de masse* » et « *passer la relève* », il affirme le pouvoir du cinéma à révéler la peinture prenant la relève par la matière elle-même. C'est la même matière qui fait tache sur la toile du tableau, feutre ou s'effiloche sur la toile de l'écran cinématographique. La survivance de la matière – pour ainsi dire, en paraphrasant Warburg – est accompagnée par l'épithète *redux*, attribut de Fortuna à l'époque romaine impériale, qui prend soin de l'arrivée à bon port de ceux qui se sont aventurés dans des entreprises périlleuses. Signifiant littéralement « qui fait retour », « qui ramène »¹¹, cette épiclese de Fortuna ramène-t-elle du passé, à travers la matière de Donati, un sens du hasard,

⁸ Ottone Rosà (1895-1957) peintre et écrivain florentin affilié initialement au courant futuriste puis dit cézannien dans le rendu de ses paysages, il a aussi publié des récits inspirés par sa participation à la Première Guerre mondiale. Les différentes zones de couleur de ses tableaux, qu'il s'agisse de paysages, portraits ou scènes peuvent être dits feutrés. Corps, bâtiments et autres surfaces se découpent de manière nette mais à l'intérieur de la forme qu'ils délimitent sur la toile, la peinture est comme floutée, dense, étouffée et tumultueuse.

⁹ Feutre et filtre ont la même étymologie.

¹⁰ Jacques Aumont, *Matière d'images, redux*, Éditions de la Différence, Paris, 2009, p. 9.

¹¹ <https://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php?parola=redux>

modifiant la perception de l'humain, qu'on gagnerait à s'approprier ? Telle est l'une des questions que cette thèse tente de soulever.

II — HERMÉNEUTIQUE DE LA SUBJECTIVE INDIRECTE LIBRE

1. La Raison d'un détour par la théorie avant d'entrer dans la matière

Avant de découvrir, comme point d'entrée, l'opposition structurale entre feutre et tissu, cette thèse avait pour point de départ une interrogation plus générale sur la place du Moyen Âge dans l'œuvre de Pasolini. Quel sens donner à son choix de filmer, dans la *Trilogie de la vie*, des adaptations de récits médiévaux ? Pour quelle raison leur auteur proclame-t-il, de façon énigmatique, que ces films sont « les plus idéologiques » qu'il ait réalisés ? Le choix des matières, même s'il est imputable en dernier ressort à Donati, est-il à même d'éclairer les significations politiques et culturelles que Pasolini tente de faire passer dans son film ? Pour tenter de répondre à ces questions, j'ai adopté comme règle de méthode la nécessité de prendre au sérieux, de la manière la plus littérale possible, ses affirmations et ses actes. Le cinéaste, après tout, est un intellectuel et se revendique comme tel. Ses films sont portés par une théorie dont ils fournissent, en retour, une exemplification. Dans un premier temps, pour mettre en place les questionnements qui vont nous retenir, je voudrais proposer une lecture attentive d'un article crucial pour mon propos. Ce texte, intitulé « Le cinéma de poésie »¹², me permettra en effet d'aborder son *Décameron* comme la continuation pratique de sa théorie cinématographique¹³. Cet article est le premier texte théorique de Pasolini sur le cinéma. Présenté sous forme de conférence en 1965 au festival de Pesaro, il sera édité dans le volume *Empirismo eretico* en 1972 avec les autres textes qui l'ont prolongé.

L'aspiration au cinéma qui s'exprime dans ce texte, me permettra de clarifier les intentions qui sont celles de Pasolini lorsqu'il réalise le *Décameron*. Le cheminement de ses arguments et le contenu de ses propos me permettront de déduire la méthodologie adaptée pour l'analyse de ce film.

2. « Le Cinéma de poésie »

Le texte commence par définir son identité et les outils qu'il emploie. Il est posé qu'il s'agit d'« un discours sur le cinéma » et que dans les circonstances d'une discussion sur le cinéma en tant que langage, la terminologie sémiotique est rendue indispensable. Il faut entendre cette affirmation à la lettre. Pasolini n'est pas en train d'élaborer une théorie sémiotique sur le cinéma. En prenant

¹² Pier Paolo Pasolini, « Cinéma de poésie » in *L'Expérience hérétique. cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 15-35 ; d'abord paru en italien sous le titre *Empirismo eretico*, Milan, Aldo Garzanti Editore, 1972.

¹³ Par cela je m'oppose à l'opinion d'Hervé Joubert-Laurencin qui dans *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 190, prétend que « d'un point de vue théorique, c'est seulement en forçant beaucoup les choses [...] que l'on peut parvenir à démontrer qu'un seul film de Pasolini est "écrit dans la langue de la poésie". »

conscience de cela – qui est une évidence relevant de la stricte compréhension du texte – on se libère d’un fardeau important : il n’est pas nécessaire de comparer les textes de Pasolini aux théories sémiotiques sur le cinéma de Barthes, Metz ou Eco.

Ces auteurs représentent le contexte historique de la réflexion de Pasolini. Ils sont pour lui une inspiration, tout comme les réalisateurs qu’il donne comme exemples pour le *cinéma de poésie* – Antonioni, Bertolucci, Godard. Il faut pour autant se garder d’en déduire que Pasolini propose des textes théoriques ou des objets filmiques d’une nature similaire. Dans sa confrontation aux théoriciens, Pasolini semble quelque peu plus ambigu, dans le sens où l’hostilité s’exprime avec beaucoup d’humour contre Eco dans *Le Code des codes*, mais qu’il ne montre jamais d’aversion contre Barthes par exemple. Il est en revanche bien plus clair par rapport à ses camarades réalisateurs. On s’attardera davantage sur l’analyse des exemples donnés par Pasolini après avoir examiné son manifeste.) Une fois établie la naissance d’un nouveau courant dans le cinéma, il admet qu’il s’agit en fait plutôt d’une « langue de la poésie du cinéma » que d’un « cinéma de poésie », ce qui relève d’un formalisme correspondant au « développement culturel du néo-capitalisme ». Ici, de façon élégante, entre parenthèses, Pasolini exprime de manière parfaitement claire qu’il a une réserve et en quoi elle consiste : « Naturellement reste la réserve, due à mon moralisme de marxiste, d’une alternative possible : c’est-à-dire d’un renouvellement de ce mandat d’écrivain qui pour le moment se présente comme périmé. »¹⁴

Reprenons le fil du texte. Dès le début de l’article, en phase avec d’autres informations disséminées ici et là dans les articles suivants qui composent *L’Expérience hérétique*, on découvre que Pasolini a comme visée une *sémiologie de la réalité*. À la fin du premier paragraphe d’un autre texte du recueil, « Être est-il naturel ? », Pasolini le dit le plus clairement possible : « Je réaffirme ici mon postulat de l’identification du cinéma à la réalité et l’idée que la Sémiologie du cinéma ne devrait être qu’un chapitre de la Sémiologie de la réalité. »¹⁵

Lorsqu’il fait l’état des lieux de la théorie cinématographique pasolinienne dans *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Hervé Joubert-Laurencin synthétise ainsi l’écart avec Christian Metz et avec le domaine de la sémiologie du cinéma : « la sémiologie du cinéma et la « sémiologie de la réalité » pasolinienne (ou *pansemiologie*) se sont engagées sur des voies complètement divergentes. »¹⁶ Le fait s’est décanté avec de preuves extérieures tangibles en 1972, lors de la sortie du deuxième tome des *Essais sur la signification au cinéma*, où contrairement au premier volume qui date de 1968, Metz ne mentionne plus Pasolini.

Mais les preuves internes de cette différence se lisent déjà entre les lignes du « Cinéma de poésie » de 1965. Pasolini n’affirme pas d’emblée qu’il a autre chose en vue. Soit parce que l’on est

¹⁴ P. P. Pasolini, « Le cinéma de poésie », p. 35.

¹⁵ H. Joubert Laurencin, *Pasolini*, p. 193.

¹⁶ *Ibid.*, p. 192.

contextuellement dans une discussion sur le cinéma, soit parce que le cheminement vers une sémiologie de la réalité devait se faire d'abord à travers l'écrit, ensuite à travers le cinéma pour enfin arriver à la réalité. Par l'écrit, il faut entendre le langage littéraire qui a comme base la langue « instrumentale, bien commun de tous les locuteurs ».

Au moyen d'un bref raisonnement par l'absurde, Pasolini démontre que malgré l'absence d'une institutionnalisation analogue au sein du cinéma, il existe bel et bien un « patrimoine commun de signes » capables de constituer une langue. Autrement, il en résulterait que le cinéma ne communique pas, ce qui n'est de toute évidence pas le cas.

Le fait que Pasolini vise à élargir l'emploi de la sémiotique se lit clairement dans ce passage du début : « La sémiotique se situe indifféremment par rapport aux systèmes de signes : elle parle, par exemple, de “systèmes de signes *linguistiques*”, parce qu'ils existent, mais ceci n'exclut en rien qu'il puisse théoriquement exister d'autres systèmes de signes. » En énonçant cette indifférence, Pasolini dégage la sémiotique comme un outil de d'analyse général. L'exemple qu'il propose, doté d'une dimension corporelle et visuelle, est celui d'« un système de signes mimiques pour compléter la langue parlée. »

Ce système, précise-t-il, ne « peut être isolé [que] d'une manière expérimentale » du système des signes linguistiques, comme le montre l'exemple des Napolitains qui peuvent changer le sens des mots avec la mimique afférente. En raison de la façon dont les pratiques linguistiques et gestuelles se déroulent effectivement dans la réalité sociale que ces deux systèmes ne peuvent être séparés que de manière artificielle. Pasolini admet que la sémiologie est désormais incontournable mais il lui reproche un découpage artificiel des domaines d'analyse. Chaque fois qu'il saisit un manque, une limitation, un abus d'interprétation ou une investigation aride, Pasolini ne formule pas forcément une critique explicite mais invoque la réalité comme contre-exemple.

La difficulté de compréhension de ses textes sur le cinéma tient essentiellement à la rhétorique parfois déroutante de ses démonstrations, dans lesquelles il ne se positionne pas en contradiction face aux théories auxquelles il se réfère et dont il s'inspire, même s'il s'en détache. Sans le moindre doute, il est tributaire, dans ces textes, de Metz, Barthes ou Eco. Cependant, il s'oppose radicalement à eux, d'une manière qui n'est pas systématique mais ontologique. Pasolini a besoin de ce qu'ils ont construit, mais en vue d'articuler leurs analyses à un domaine bien plus vaste, à l'ensemble de tout ce qu'on peut percevoir : la réalité.

À chaque fois que Pasolini fait appel à la réalité dans ce texte, c'est afin de formuler une critique du traitement séparé des aspects de la réalité par la sémiologie. Cette critique se formule toujours comme une expansion. Lorsqu'on parle du cinéma, d'autres types de systèmes de signes demandent à être ajoutés en conformité avec l'équivalence entre la compréhension de la réalité qui nous entoure et la compréhension de ce que l'on voit sur un écran de cinéma.

Le point de départ est toutefois clairement la poésie. Car une sémiologie du cinéma concerne un domaine artistique – le septième art – doté de ses propres inventions poétiques. Pour cela, Pasolini compare les inventions poétiques spécifiques aux langages littéraires qui seraient donc institutionnellement basés sur une langue instrumentale, avec celles qui sont spécifiques du cinéma bien que « les langages cinématographiques ne semblent se fonder sur rien ». En vue d’invalider cette impression de manque de fondation, Pasolini donne comme exemple un groupe de Napolitains sourds-muets en train de s’entretenir : de manière expérimentale, il se représente ce que serait une interaction qui passerait uniquement à travers un système de signes mimiques. Cette expérience montre que le cinéma comporte aussi une base de signes autre que celle du langage parlé. De plus, le fait de procéder par accumulation de différents systèmes de signes afin d’élargir ce que les spécialistes ont déjà étudié par rapport au langage basé sur la langue parlé et écrite, lui permet de compléter la description du fonctionnement de la réalité dans son ensemble.

Le tableau ci-dessous reprend la manière dont Pasolini met en rapport la littérature et le cinéma en fonction de leurs ressources et en vue de leur potentiel poétique.

les langages littéraires	le cinéma en tant que langage
base institutionnelle de langue instrumentale	patrimoine commun de signes
inventions poétiques	cinéma de poésie

Tableau 1. Les bases des langages littéraires et cinématographiques.

Le fait qu’il ait démontré que le cinéma communique, atteste de l’existence d’autres signes que l’on partage à part ceux linguistiques et il commence une liste à laquelle se rajoutent dans un premier temps les signes mimiques.

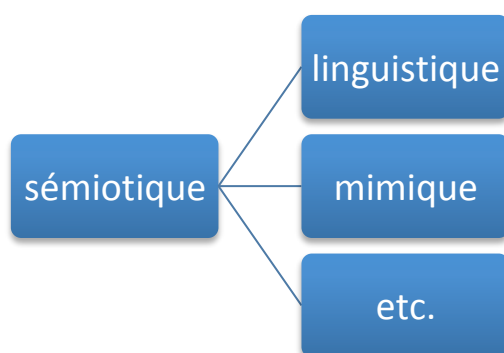


Tableau 2. Différentes types de sémiotiques.

Pasolini ne prend pas la sémiotique cinématographique pour quelque chose d’acquis. Ce qu’il analyse pour l’instant à travers une grille sémiotique de type linguistique ne recouvre pas l’intégralité des signes à travers lesquels le cinéma communique. Cela lui est approprié dans le sens

où le cinéma communique également, mais tout le reste n'est pas transposable. Plus tard, lorsqu'il donnera les exemples récents de films qui pourraient correspondre au *cinéma de poésie*, il constatera en fin de compte qu'il s'agit de procédés littéraires calqués sur le cinéma.

Au sein du patrimoine commun de signes visuels, Pasolini dégage deux catégories.

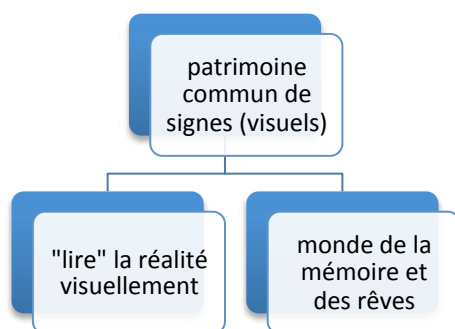


Tableau 3. Éléments constituant le patrimoine commun de signes.

Pasolini précise qu'il obtient le terme im-signe par *analogie*. Dans le tableau ci-dessous, il détaille les exemples appartenant aux deux catégories indiquées plus haut pour distinguer les signes extérieurs des signes intérieurs.

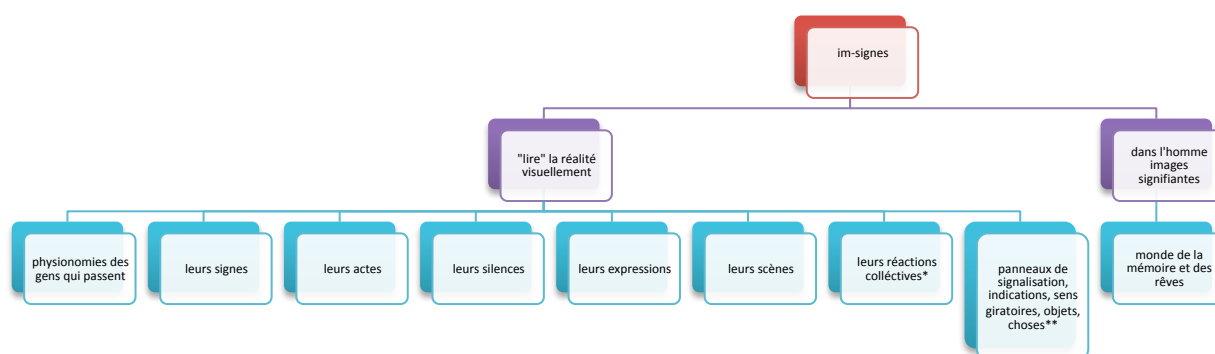


Tableau 4. Catégories et sous-catégories des im-signes.

Il vaut la peine de détailler également, à travers un schéma, ce par quoi Pasolini exemplifie les réactions collectives.

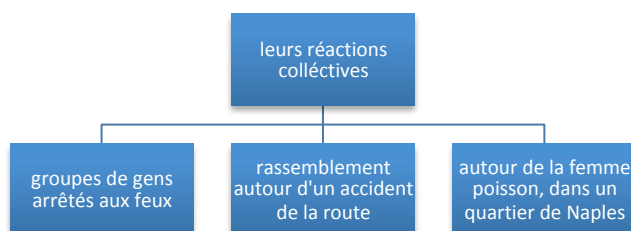


Tableau 5. Exemples d'im-signes se manifestant par des réactions collectives/en collectivité.

Tous ces éléments visibles et extérieurs « se présentent chargés de significations et “parlent” brutalement par leur seule présence ».

Il faut remarquer une fois de plus que la manière d'être des gens de Naples est considérée par Pasolini, comme particulièrement expressive pour illustrer les réactions collectives (qui comportent évidemment aussi des réactions individuelles en contexte de collectivité.) Avant d'être choisie comme lieu de tournage et avant que son dialecte soit adopté comme langue de tournage pour le *Décameron*, Naples représente déjà pour Pasolini l'apogée d'une langue qui « parle brutalement par sa seule présence ». La *napolenità* constitue donc dans l'Italie qui lui est contemporaine, l'exemple le plus parlant de communication visuelle, imprégnée d'irrationnel et d'archaïque jusqu'à friser la limite de l'humain. Bref, l'être au monde napolitain représente le meilleur exemple de langage cinématographique à l'état naturel. Cela appuie la cohérence entre ce que Pasolini a expliqué dans *L'Expérience hérétique* et ce qu'il a fait dans le tournage du *Décameron*.

Le tableau ci-dessous synthétise la comparaison entre langage poétique littéraire ou philosophique et langage cinématographique. Les éléments qui ne sont pas explicitement nommés dans le texte, mais que l'on peut logiquement déduire, sont indiqués en gris.

langage poétique ou philosophique	langage cinématographique
communication instrumentale	communication visuelle
extrêmement élaborée	extrêmement brute, <i>presque sauvage</i>
faits grammaticaux	faits pré-grammaticaux
faits morphologiques	faits pré-morphologiques
faits humains	faits pré-humains
instrument linguistique rationnel	instrument linguistique irrationnel

Tableau 6. Différences entre le langage poétique ou philosophique et celui cinématographique.

Le schéma ci-dessous rappelle la connexion dans la réalité entre les éléments de la deuxième ligne du tableau qui sont liés et évoluent ensemble.

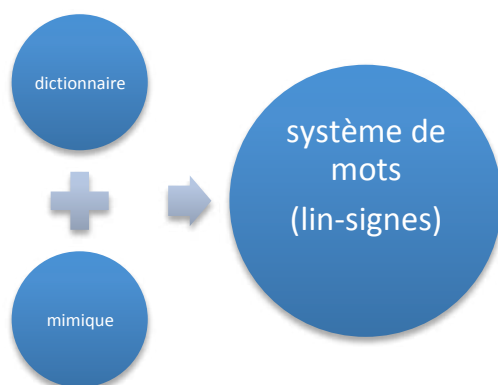


Tableau 7. Création des *lin-signes*.

Le schéma suivant reprend les termes de Pasolini pour décrire le processus d'invention poétique propre à l'écrivain : « L'opération expressive, ou invention de l'écrivain, est donc une adjonction

d'historicité, c'est-à-dire de réalité, à la langue : il travaille donc sur la langue aussi bien comme système linguistique instrumental que comme tradition culturelle. »¹⁷

Il importe de préciser la différence qui émerge de différents dits et écrits de Pasolini entre historicité et histoire. On comprend grâce à ce passage que l'historicité a une valeur dynamique et créative, alors que l'histoire (institutionnelle) figée, tend à obturer les transformations au sein de la tradition culturelle. Il dira plus tard, après avoir fini le troisième film de la Trilogie, *Les Mille et une nuits*, que l'histoire est une illusion des gens de gauche. Différentes raisons politiques et idéologiques que nous n'avons pas le temps d'explorer ici ont pu l'amener à extérioriser cette réflexion à ce moment-là. Mais vu le rôle de l'historicité dans la création d'une « nouvelle signification du signe » et le fait qu'il se dissocie d'une approche de l'histoire bien rangée et chronologique, on peut en déduire qu'il est à son sens plus intéressant de comprendre les faits historiques imbriqués dans l'élaboration de sens nouveaux.

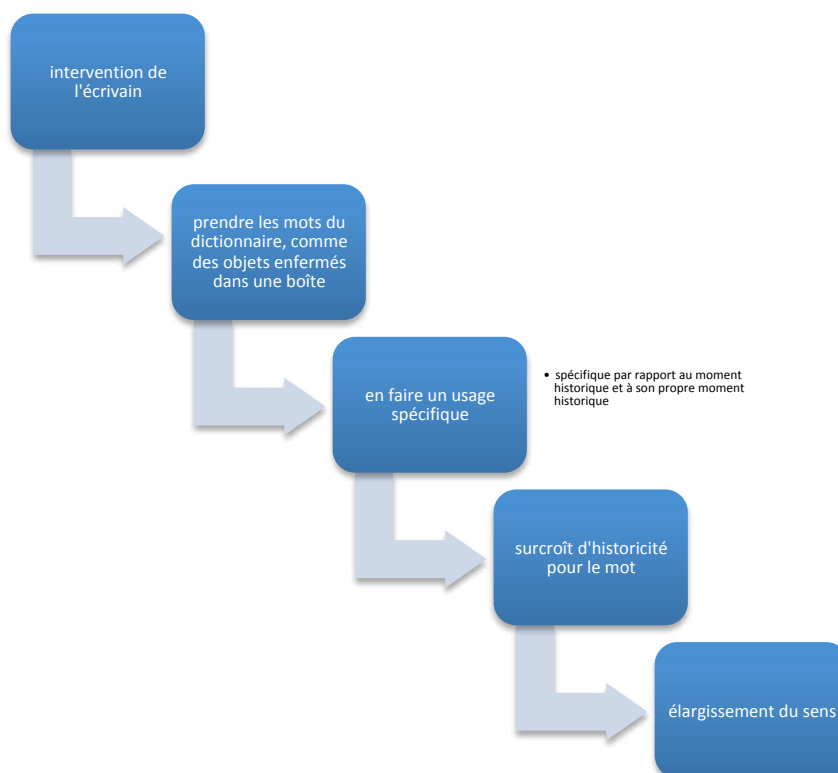


Tableau 8. Étapes de l'intervention de l'écrivain sur le langage lors de l'invention poétique.
Par comparaison avec l'intervention de l'écrivain, Pasolini retrace le chemin du cinéaste.

¹⁷ P. P. Pasolini, « Le cinéma de poésie », p. 17-18.

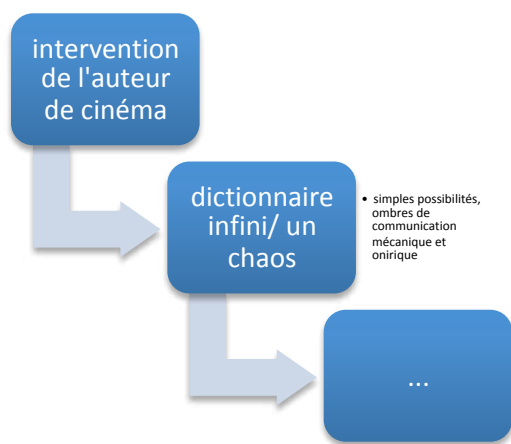


Tableau 9. Étapes de l'intervention de l'auteur de cinéma sur le langage des signes visuels.

Pasolini précise que l'écrivain fait un seul geste : il prend un mot existant et lui confère un sens nouveau, alors que le réalisateur doit faire une chose similaire mais en deux moments. Dans un premier temps « il doit tirer hors du chaos l'im-signe, le rendre possible, et le tenir pour rangé dans un dictionnaire des im-signes significatifs (mimique, environnement, rêve, mémoire)¹⁸. Le sens de l'im-signe choisi ne vient pas d'une entrée existante dans un dictionnaire de cinéma, mais de la supposition de l'auteur que cet im-signe a déjà un sens dans un autre système de signes déjà présent dans la réalité.

En deuxième lieu, le réalisateur doit aussi se comporter en écrivain : « rajouter à cet im-signe purement morphologique la qualité expressive individuelle. »¹⁹ Pasolini reconnaît que depuis les débuts du cinéma, une sorte de dictionnaire cinématographique a été forgé, dispositif auquel il attribue plus volontiers le nom de *convention* « qui a ceci de curieux : elle est stylistique avant d'être grammaticale. »²⁰

À ce moment du raisonnement on a l'impression d'être face à une contradiction. La convention cinématographique a d'abord été stylistique, puis grammaticale ; pour autant, le cinéaste procède d'abord à une opération grammaticale pour ensuite lui ajouter la qualité stylistique. Pasolini le souligne en disant que « l'intervention de l'écrivain est une invention esthétique, celle de l'auteur de cinéma est d'abord linguistique, puis esthétique. »²¹

On comprend alors que l'écrivain est tributaire de l'histoire littéraire, tandis que le cinéaste commence toujours à zéro (ou du chaos), peu importe qu'il existe déjà un dictionnaire stylistique cinématographique, car ce dictionnaire ne s'est pas établi en tant que système, en tant que grammaire.

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

Lorsqu'il évoque, en tant qu'exemple, une image cinématographique que tout le monde a en tête car elle a strictement le même âge que le cinéma, puisqu'elle apparaît dans le premier film des frères Lumière – « roues d'un train qui tournent dans des nuages de vapeur » – et a été reprise et réinventée dans nombreux films, il affirme que « ce n'est pas un syntagme, mais un stylème ». Cette analyse renforce davantage l'idée de l'inclusion de la sémiologie du cinéma dans la sémiologie de la réalité. Pasolini prend un chemin radicalement différent de la plupart des théoriciens et critiques de cinéma. Et cela parce qu'il ne pense pas le système de signes du cinéma à partir de la technique, en fonction de la portée narrative et émotionnelle des valeurs des plans et des mouvements de l'appareil. Il la pense strictement liée aux êtres et aux objets qu'on voit dans les images. Dans ce sens, d'autres roues de train en mouvement et entourées de vapeurs ne sont pas la citation ou la réélaboration des premières, mais peuvent tout aussi bien représenter, en fonction des images voisines dans le montage et de la valeur des plans, la rapidité, le temps qui passe, les prouesses de la technique, une relation qui va de l'avant, l'irréversible, un accident inévitable. En soi, l'image des roues n'est pas inscrite dans une grammaire avec un sens ou une fonction précise, bien qu'elle soit aussi vieille que le cinéma.

Cet état de choses ne concerne pas le cinéma parce qu'il s'agit d'un art nouveau, mais parce qu'il est intrinsèque à sa nature, selon Pasolini, de ne « jamais parvenir à une véritable normativité grammaticale ». Pour cette raison, lorsqu'un réalisateur fait un film « il est contraint de répéter cette "double opération" »²².

À la place d'une norme, l'auteur cinéaste doit « se satisfaire [...] d'une certaine quantité indifférenciée de modes d'expression qui, de stylèmes qu'ils étaient, sont devenus syntagmes. »²³ Il semble un peu mystérieux que cela puisse se produire pour certains tout en laissant l'impression globale d'un magma. Certains stylèmes ont tout de même dû intégrer le langage technique, se sont greffés sur les valeurs des plans et des mouvements d'appareil pour créer des lieux communs.

Le réalisateur n'a pas à affronter l'histoire si massive qui le précède, comme c'est le cas pour l'écrivain : « il n'a pratiquement pas de convention à contredire de façon trop scandaleuse. »²⁴

Pasolini explique aussi l'impossibilité de création d'une grammaire cinématographique par sa concordance avec la réalité contemporaine, un monde de changements très rapides et des modes qui passent, aboutissant à une « impression de fragilité ». Ces « signes grammaticaux [...] objets d'un monde sans cesse épuisé chronologiquement » sont exemplifiés par « la mode des années trente, les voitures des années cinquante ». Ces objets créés par la mode – et donc par l'industrie – ont selon Pasolini un statut « impénétrable » car leur sens et leur étymologie lui paraît éphémère. Cette

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

mutabilité ne crée donc pas un bagage suffisamment stable et partagé afin d'engager le processus de l'historicité qui a été décrit dans la démarche de l'écrivain.

Pour autant Pasolini revendique la constitution d'un « patrimoine commun » des im-signes du cinéma et donc de la réalité (récente). En revenant une fois de plus sur l'exemple de l'image de la locomotive (de Lumière) il admet que cela dit quelque chose à tout un chacun, mais des choses différentes.

Pasolini conclut ce raisonnement en affiliant une fois de plus la sémiologie cinématographique à celle de la réalité : « Il n'existe donc pas, dans la réalité d'"objets bruts" : ils sont tous suffisamment signifiants à l'état naturel pour devenir des signes symboliques. »²⁵

De ce fait, la démarche du cinéaste comporte nécessairement deux formes d'historicité. La première est une « histoire grammaticale historique inventée à ce moment-là », c'est-à-dire au moment où le réalisateur choisit ce qui va figurer dans son film, lorsqu'il choisit les im-signes de ce qui se présente désormais moins comme un chaos que dans la supposition initiale. Ces im-signes « ont cependant une histoire pré-grammaticale déjà longue et intense »²⁶, celle qu'ils ont dans la réalité.

Ce n'est pas la grammaticalité institutionnalisée qui fait que le poète puisse faire une innovation stylistique, mais la « pré-grammaticalité des signes parlés », analogue à la puissante fonction de la « pré-grammaticalité des objets » dans le cas du cinéaste.

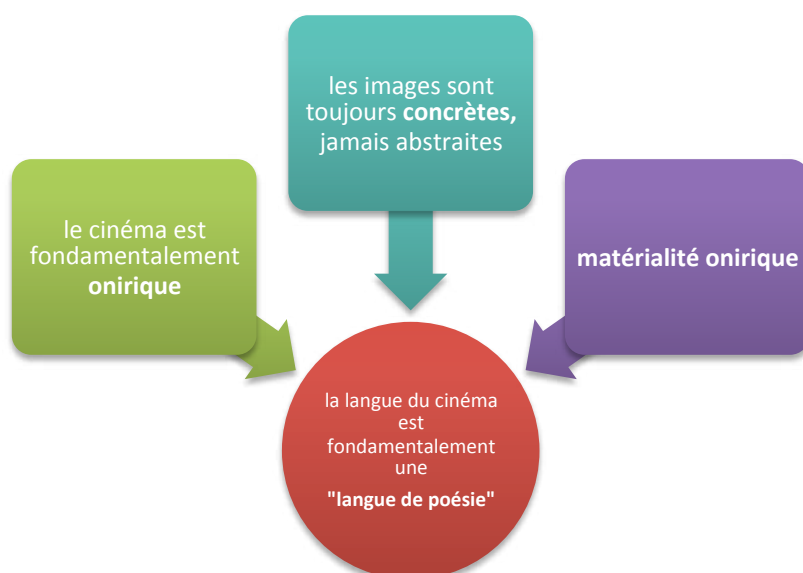


Tableau 10. Les qualités intrinsèques du cinéma qui font de lui une langue de poésie.

En revanche, malgré cette déduction, Pasolini constate qu'historiquement, le cinéma s'est établi comme une « langue de prose narrative ». Il mentionne l'existence de tentatives pour que le cinéma prenne une autre voie, lors de la formulation de ses origines, qui auraient pu aller dans le sens des valeurs intrinsèques qu'il perçoit. Persistant à croire dans ces valeurs, par analogie avec la langue

²⁵ *Ibid.*, p. 19-20.

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

parlé et écrite, Pasolini considère cette prose cinématographique comme illicite, car même à l'intérieur d'un film bâti comme une prose narrative, « l'élément fondamentalement irrationnel du cinéma ne peut être éliminé »²⁷. Le cinéma est perçu comme ayant été victime de la forme de divertissement qu'il est vite devenu après son apparition, un produit de consommation pour un public extrêmement large. La conséquence étant que les « éléments irrationnels, oniriques, élémentaires et barbares ont été tenus en deçà du niveau de conscience »²⁸. S'étant modelé selon la « langue de la communication en prose », en imitant ses « procédés logiques et illustratifs », c'est comme si le cinéma se mentait continuellement sur l'intégration d'un « élément fondamental de la "langue de prose" [...] le rationnel. ». Même les films d'art se formulent dans la même hypocrisie. Comme dans la psychanalyse ou dans la mode actuelle du développement personnel qui parlent de l'enfant intérieur présent à tout âge, Pasolini considère que dans tout film, même le plus commercial, persiste « ce sous-film mythique et enfantin ».

C'est ici que Pasolini saisit une « contradiction embarrassante » dans le fait que la langue cinématographique ait été formulée le long de ses quelques décennies d'existence comme naturaliste et objective, en contradictions avec ses qualités fondamentales.



Tableau 11. La qualité indirecte et subjective de la communication à travers les images.

Le fait que la communication d'une image est indirecte relève donc de subjectivité, y compris dans le dialogue. Par conséquent, Pasolini affirme que « la tendance du langage cinématographique devrait être une tendance expressivement lyrico-subjective ». Mais si l'on revient sur un schéma précédent qui divisait les im-signes en deux groupes, on observera que les images ne sont pas le seul moyen de communiquer avec soi-même à travers la mémoire et les rêves, puisqu'il faut aussi compter avec tout ce qui relève de la lecture visuelle de la réalité. La présence de cette deuxième dimension oblige Pasolini à reformuler la définition des qualités fondamentales du cinéma : « le cinéma [...] a une nature double : il est à la fois extrêmement subjectif et extrêmement objectif. » Pour anticiper sur les deux pans de notre analyse qui porteront sur les costumes du film en tissus et en feutre, on peut faire une analogie entre la structure de leur matière et les qualités respectives des langages littéraire et cinématographique. Dans un tissu, le fil de trame et le fil de chaîne se distinguent aussi clairement que la langue parlée et la langue écrite, ou, pour ce qui est de la pratique de Pasolini, sa langue de prose ou de poésie. Dans la structure du feutre, en revanche, les

²⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁸ *Ibid.*

fibres sont enchevêtrées, dans un amalgame indistinct, mais elles créent des liens inextricables tel que Pasolini le dit pour le cinéma : « Les deux moments de cette nature [objective et subjective, de prose et de poésie] coexistent si étroitement, au point de n'être même pas dissociables pour les besoins de l'analyse. »²⁹.

Le texte du « Cinéma de poésie » avance en expliquant la recherche d'un équivalent du discours indirect libre qu'il désigne comme la *subjective indirecte libre*.

Pasolini cherche dans l'histoire du cinéma « des cas de totale intériorisation de l'auteur dans un personnage » et n'en trouve pas. Il en déduit : « il ne me semble pas qu'il existe de film qui s'exprime selon une totale "subjective indirecte libre" ».

Il abandonne donc l'idée que la *subjective indirecte libre* puisse correspondre au monologue intérieur ou au discours indirect libre en littérature. (La première demandant deux subjectivités extrêmement proches, le second une conscience des classes très poussée.) En fin de compte, suite à cette analogie avec la littérature, Pasolini conclut que « La caractéristique fondamentale de la "subjective indirecte libre" est donc de n'être pas linguistique, mais stylistique. »³⁰

Pasolini conclut d'un point de vue théorique que « la "subjective indirecte libre" au cinéma implique une possibilité stylistique très articulée et libère les possibilités expressives étouffées par la traditionnelle convention narrative, dans une sorte de retour aux origines, jusqu'à retrouver dans les moyens techniques du cinéma les qualités oniriques, barbares, irrégulières, agressives, visionnaires des origines. »³¹

C'est ainsi que s'achève la partie qui relève de l'élaboration théorique du *cinéma de poésie*. À la fois inspirée par et en réaction au contexte intellectuel de sa formulation, ce texte a formulé l'espoir d'une forme cinématographique qui épouserait pleinement les qualités intrinsèques de son médium, en cohérence avec sa source de signes qu'est la réalité.

3. Le *Décameron* : «du cinéma de poésie»

L'article se poursuit en prenant comme exemples *Le Désert rouge* d'Antonioni, *Prima della rivoluzione* de Bertolucci, puis Godard dont il évoque la filmographie générale. Pasolini atteste la création d'un nouveau courant cinématographique, qui pourrait donc s'intituler « cinéma de poésie ». Chez ces trois auteurs cinéastes et dans les films qu'il a choisi d'analyser, Pasolini vérifie si l'intégralité du film se confond avec une *subjective indirecte libre* et par quel procédé.

En prenant un par un les points de la conclusion de Pasolini, à travers laquelle il reconnaît une forme de poésie, d'invention formelle, mais qu'il désapprouve en essence, on peut remarquer en quoi il procède complètement différemment dans le *Décameron*.

²⁹ *Ibid.*, p.22.

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ *Ibid.*, p.27.

Ainsi explique-t-il au premier point que ce renouveau « technico-stylistique » du cinéma a été inspiré par la littérature actuelle. Le *Décameron* ne présente pas un renouveau technico-stylistique ostentatoire – plans insistants, répétitifs ou de durée très longue – et il n’est pas inspiré par la littérature contemporaine, mais par une œuvre médiévale.

Au deuxième point, Pasolini rappelle que chez les auteurs donnés en exemple, la *subjective indirecte libre* est un prétexte pour que l’auteur puisse parler à la première personne. Ce mode de parler subjectif et irrationaliste appelle des « moyens expressifs de la “langue de la poésie” » (à entendre comme la langue de la poésie littéraire et non pas cinématographique, transposés au film par une surenchère de la technique). Il ne semble pas que Pasolini parle à la première personne dans le *Décameron*. Tout au contraire, c’est peut-être le film – avec les autres deux de la *Trilogie* – où l’ouverture à l’altérité est la plus manifeste. Bien que pour des auteurs comme Joubert-Laurencin, le *Décameron* n’apporte rien de fondamentalement neuf dans la filmographie de Pasolini³², – pour d’autres comme Viano, *La Trilogie* représente au contraire une rupture, mais qui serait regrettable³³ – il vaut la peine de se pencher sur le sentiment d’inédit dont témoigne Pasolini lui-même. Cela concerne la relation avec les acteurs, issus pour la plupart d’autres classes sociales. Il avoue que « s’est installée une complicité amicale pour la première fois, entre les acteurs et moi. Nous avons sympathisé sur le plateau comme des compagnons de voyage dans un wagon de seconde, après avoir bu un verre de vin. J’avais, on le voit, la conscience nette à leur regard : je ne les employais pas dans une œuvre (d’art !) étrangère à eux, et en jouant, nous nous sommes amusés, et en nous amusant, toute étrangeté a disparu. »³⁴ La méfiance des critiques et théoriciens à l’égard de ce type de propos de Pasolini est aussi un réflexe issu d’une tradition intellectuelle qui veut garder un partage des rôles dans lequel l’auteur se livre de manière inconsciente à son processus de création que le critique vient par la suite déchiffrer, éclairer et valider l’œuvre pour le public. Effectivement, si l’on considère que toutes les affirmations de Pasolini sont à suivre telles qu’elles, le critique n’a plus aucun rôle. Indirectement, les propos et la lucidité de Pasolini sont ressentis comme une menace par une série de penseurs qui vivent de l’interprétation. Une partie du désagrément que provoque Pasolini provient de la reformulation qu’il propose des rapports hiérarchiques dans la culture. Il se met sur un pied d’égalité avec ses acteurs – pour la plupart paysans, prolétaires – et il affirme ne pas les engager dans le processus de création d’une œuvre qui leur serait

³² « On remarque souvent la rupture que représente, dans le cinéma de Pasolini, la « trilogie de la vie ». (...) Cela n’est qu’une apparence, et il n’est pas difficile de trouver, dans ces trois films remarquables [...] des éléments déjà bien connus dans les films précédents. », H. Joubert-Laurencin, *Pasolini*, p. 237

³³ « By breaking with Pasolini’s previously held beliefs, *La trilogia della vita* harmed not only realism but reality itself – something that Pasolini was to regret publicly in his notorious repudiation of the three films », Maurizio Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini’s Film Theory and Practice*, Berkeley, Los Angeles University of California Press, 1993.

³⁴ Pasolini cité par Nico Naldini, *Pasolini, biographie*, traduit de l’italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 1991, p. 348.

incompréhensible. Ce propos se transpose aussi sur le public : un film intelligible pour ses acteurs non avisés, le sera aussi pour un public non instruit. De là provient le succès de ce film auprès du public, mais aussi la méfiance des critiques de cinéma.

Le travail de Pasolini a moins besoin d'une véritable exégèse – lorsqu'on s'y penche vraiment, tout est très clair – que d'une croisade, en son nom, contre l'inertie du système culturel. Beaucoup de théoriciens qui ont écrit sur Pasolini produisent des raisonnements fascinants³⁵, mais au fil du raisonnement se perd ce à quoi Pasolini tenait le plus : le lien avec la réalité. Ces travaux manquent d'une forme de croyance, même lorsqu'ils croient beaucoup aux capacités de Pasolini.

On pourra juger que l'effacement de l'étrangeté dont Pasolini témoigne par rapport à ses acteurs lors du tournage est utopique, cet « idéalisme » demeure un horizon très important à mettre en avant tel quel. Bien que certains critiques ne le perçoivent pas comme abouti, ou alors comme partiellement acquis, le seul fait que cette aspiration ait existé est un fait inspirant, notamment dans la restructuration actuelle concernant les groupes qui ont été dominés dans l'histoire. Aujourd'hui encore, Pasolini est très en avance par rapport à une société officiellement (et malheureusement souvent hypocritement) sensible aux injustices contre les minorités. Ne serait-ce que pour l'apparence du corps humain, le *Décameron* est encore inégalable lorsqu'on le compare aux démarches officielles luttant contre le body shaming, dans les films, les médias et la publicité. Si apparaissent timidement çà et là aujourd'hui sur quelques rares sites de marques vestimentaires des personnes avec des formes plus rondes, elles apparaissent comme des intrus tolérés dans un système qui n'a pas été créé à leur mesure. Les vedettes de cinéma qui présentent des particularités physiques plus accentuées passent encore, malgré leur célébrité, par un appareil d'uniformisation.

Le troisième point pose la question de classe. Pasolini stipule que les cinéastes en question, soit choisissent des personnages de leur propre milieu culturel ou alors, lorsqu'ils ont posé leur dévolu sur des personnes d'un monde social différent, ces derniers apparaissent comme « mythifiés et assimilés dans les catégories de l'anomalie, de la névrose ou de l'hypersensibilité. »³⁶ Le fait que les personnages du *Décameron* sont de toute évidence loin de l'anomalie, de la névrose ou de l'hypersensibilité est tellement évident que cela ne nécessite même pas d'être démontré. Ils sont pour certains naïfs, édentés ou cruels, mais surtout, ils appartiennent à un monde médiéval au sein duquel les catégories forgées par la psychologie moderne ne s'appliquent tout simplement pas. Ces repères de la science actuelle de la psyché ne sont pas facilement transposables dans une autre

³⁵ Ainsi par exemple le volume *Pier Paolo Pasolini. Contemporary perspectives* édité par Patrick Rumble and Bart Tesa par University of Toronto Press en 1994, comporte plusieurs contributions élogieuses à l'adresse de la pensée de Pasolini telle qu'elle s'exprime dans la théorie cinématographique : Paolo Fabbri, « Free/Indirect/Discourse », Giuliana Bruno, « The Body of Pasolini's Semiotics : A Sequel », Silvestra Mariniello, « Toward a Materialist Linguistics : Pasolini's Theory of Language », David Ward, « A Genial Analytic Mind : 'Film' and 'Cinema' in Pier Pasolini's Film Theory ».

³⁶ Pasolini, « Le cinéma de poésie », p. 35.

réalité anthropologique ; de plus, la littérature qui les a consignés ne les regardait absolument pas sous cet angle.

Si Pasolini a été un marxiste hétérodoxe, son travail doit tout de même se ranger du côté du marxisme, si l'on en croit l'affirmation qui ouvre le dernier paragraphe critique de cet essai : « Tout cela fait partie de ce mouvement général de récupération par la culture bourgeoise, du terrain perdu dans la bataille avec le marxisme et son éventuelle révolution. »³⁷ Ce mouvement appartient à ce qu'il nomme néo-capitalisme, un renouveau qu'il ne peut nommer autrement qu'entre guillemets, comme une « “révolution interne” du capitalisme »³⁸. Ce processus est considéré comme une « évolution [...] anthropologique de la bourgeoisie »³⁹. La lucidité de Pasolini sur ce mouvement socio-culturel se traduit dans le film par la création d'une généalogie de la montée de la bourgeoisie et de la modernité, à travers l'histoire et par la reformulation de cette généalogie. Cela est perceptible notamment à travers les matières pour se vêtir, à juste titre, car l'industrie textile a été le moteur du développement de la bourgeoisie.

Dans le *Décameron*, Pasolini, en ne se pliant pas à des poétiques formelles comme les cinéastes qu'il admirait et critiquait à Pesaro, aboutit à une prouesse qui découle tout naturellement de l'aspiration qui se lit entre les lignes de son texte : une multitude de *subjectives indirectes libres* qui s'interpénètrent et coïncident avec tout le film. Je dis tout naturellement car pour restituer ou réactiver dans le film ce dialogue incessant des signes de la réalité, il est plus juste de considérer un pluralisme. Dans la constitution narrative du *Décameron*, il n'existe pas de personnages principaux. Pendant quelques pages, ou quelques minutes on s'attarde à raconter l'histoire d'un tel, tout comme on aurait pu se pencher sur l'histoire d'un autre. Chez Boccace c'est la Fortune qui appelle une personne ou une autre pour la faire tourner sur sa roue. Dans le film, les prédilections de l'arbitraire surprennent parce que l'on a parfois déjà aperçu les personnages en question dans le foisonnement d'une scène collective précédente. En même temps cela élargit la possibilité que tout un chacun puisse être, à un moment ou un autre, regardé de plus près et cela constitue, du moins du point de vue narratif, une forme d'égalité, dans laquelle s'immerge Pasolini lui-même en tant que (disciple de) Giotto, « par l'intermédiaire de l'aspect physique, c'est-à-dire de toute ma manière d'y être, totale »⁴⁰. Pasolini se met en jeu dans son propre film, avec sa présence physique, concrète, faisant communiquer ses signes mimiques, gestuelles, linguistiques avec ceux des autres personnages. Par ailleurs, il construit, en dehors des moments où l'artiste est dans ses trances de création ou visualisation, souvent ironiquement accentués par l'accélération du rythme des images, des

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ « Que signifie ma présence dans le *Décameron* ? Elle signifie que j'ai idéologisé l'œuvre à travers la conscience que j'en ai : conscience qui n'est pas purement esthétique, mais, par l'intermédiaire de l'aspect physique, c'est-à-dire de toute ma manière d'y être, totale. », Nico Naldini, *Pasolini, biographie*, p. 349.

moments de complicité. Son apparition dans le film se situe d'emblée sous le signe de la connivence : Forese et lui partagent un rire copieux lorsqu'ils comprennent, se regardant l'un l'autre, leur propre état. Ce moment incarne une intersubjectivité exemplaire. Ils sont le miroir l'un de l'autre, sans pour autant se ressembler physiologiquement. Chacun reconnaît en regardant l'autre sa propre situation.

Dans un autre moment de légère complicité, Pasolini-Giotto appose le pinceau chargé de peinture bleue sur le nez d'un de ses assistants. Ou encore, plus tard dans le film, l'énergie joyeuse autour du moment de création collectivement partagé entre le maître et ses aides, se propage par le sifflement. Le fait que Pasolini soit à l'intérieur du film supprime d'emblée la tare d'une *subjective indirecte libre* utilisée comme prétexte pour un monologue intérieur. Étant lui-même impliqué comme acteur dans le film, il n'a pas besoin de charger un autre personnage de sa subjectivité. En revanche, il se prend au jeu des réponses et des communions à travers de signes visuels – moins linguistiques car son personnage a très peu de dialogues – dans une permanente communication, qui pourrait tout à fait correspondre à une pluralité de *subjectives indirectes libres*.

Il aboutit à cela car il parvient à joindre le potentiel stylistique du cinéma avec ses « qualités oniriques, barbares, irrégulières, agressives, visionnaires » à la pré-grammaticalité sauvage que le réalisme de Boccace a su préserver. La jonction de ces deux pré-grammaticalités, l'une révélée par le cinéma et l'autre par la littérature, est catalysée par le choix du dialecte napolitain avec sa communication visuelle (mimique et gestuelle) « extrêmement brute » et par la qualité fruste que le costumier Danilo Donati restitue à la matière.

La multitude de *subjectives indirectes libres* se confirme également dans les *Mille et une nuits* où le dispositif narratif – un conte à l'intérieur d'un conte à l'intérieur d'un conte –, comme la vérité qui se trouve non pas dans un rêve mais dans une multitude de rêves, engendrent le mélange des histoires et de personnages de manière encore plus flagrante. De la sorte, la sensation de ne pas savoir si dans le plan suivant on va suivre le même personnage ou un autre, déjà enclenchée dans le *Décameron*, crée un sentiment plus grand d'incertitude et pourtant pas de discontinuité. En revanche, le *Décameron* excelle dans le manque de distance entre arrière-pensée et extériorisation par la parole ou par l'action. Même les préméditations ou les réflexions pour soi-même sont visibles et immédiatement concrètes. Cet aspect donne au « jeu » des acteurs un aspect candide, ce qui de manière péjorative peut être perçu comme puéril, tel un spectacle d'amateurs ou encore comme des enfants qui récitent à une fête de fin d'année scolaire. Ce jeu d'acteur non-conforme ne soutient pas le suspens qui fait l'intérêt des films d'action. Ce qui capte ici l'attention, c'est le point auquel les choses sont concrètes, réelles jusqu'à l'outrance. Les gens et les lieux ne sont pas ciselés, fardés, poussés à fusionner de force avec un tableau général, avec l'ambiance d'une fiction. Les personnes ont des particularités physiques que les films de fiction ou la publicité évitent, les lieux sont souvent

laissés tels quels – parfois en ruine – on n’essaie pas de les rafraîchir ou de les restaurer. Les actions ne laissent pas de place à des sous-entendus, elles sont ce qu’elles montrent. Les subterfuges sont évidents, le sexe est manifeste, les crimes sont flagrants. Les émotions deviennent très vite des actions concrètes, elles n’ont pas le temps de se développer en tant que névroses. Ce qui est ressenti a lieu, en réalité ou en rêve. Les personnages ne vivent pas d’une manière intériorisée permettant à la *subjective indirecte libre* de s’inspirer du monologue intérieur en littérature, ou à leur paysage psychique de se transposer dans des images cinématographiques portées par une exaltation technique. Le spectateur n’est pas invité à être happé par des plans insistants ou obsessionnels. Au contraire, la caméra ne montre pas du doigt, ni ne se montre elle-même et encore moins ne veut être l’outil à travers lequel un auteur dirige le regard de son spectateur. Le dispositif est conçu de telle manière que derrière la caméra l’on perçoit une absence. L’auteur donne l’impression de s’absenter, on l’a dit, il tient lui aussi un rôle dans le film, il se mêle à ses personnages, il n’est pas figé sur sa chaise de réalisateur. Cette impression d’absence derrière la caméra se concrétise parfois techniquement par un tremblement, une incertitude du mouvement, une instabilité des bords du cadre. Le flottement permet aux personnages d’agir comme s’ils étaient seuls, c’est-à-dire, pour chercher le contrepoint extrême à l’intérieur même de la cinématographie de Pasolini, complètement à l’opposé de jeunes gens soumis et torturés dans *Salò*.

Une des scènes où cette sensation d’abandon de l’autorité de l’auteur, où le personnage semble agir pour soi, seul au monde, en-dehors de tout contrôle y compris celui de la tension narrative, est celle où Ciappelletto se débarrasse de sa victime, la portant à l’extérieur de la ville pour la précipiter d’en haut d’une colline.

Ce qui est éminemment étonnant, c’est que cette scène – comme tout le film par ailleurs – témoigne d’une manière d’être au monde profondément médiévale. Cela paraît absurde au premier abord mais il faut rappeler la distinction entre histoire et historicité qui a été faite plus haut. De plus, il faut se rendre compte qu’ici, la *médiévalité* – si l’on peut fabriquer un tel mot par analogie avec la *napolenità*, est à la fois un vecteur de l’historicité, mais aussi un contenu qui se transforme dans le processus créatif qui affecte la tradition culturelle.

La *subjective indirecte libre* ne se structure pas ici par l’identification de l’auteur avec le personnage, mais par l’union de plusieurs signes de la réalité et par un façonnage stylistique qui ne saute pas aux yeux en tant que tel. Pour autant, le style est marquant mais il est tellement adéquat aux faits réels qu’il montre, qu’il en devient inextricable. Si l’on devait analyser ce qui compose cette scène en termes d’éléments sémiotiques, cela donnerait un réseau très dense de facteurs difficiles à discerner de manière séparée et dont la qualité essentielle, comme celle des fibres dans le feutre, est d’être indémêlables sans la destruction du tout.

Visiblement sa psyché n'est pas chargée, il n'est pas en panique, ses gestes ne sont pas hésitants, et ne possèdent pas non plus la méticulosité malade ou fétichiste qu'on pourrait attribuer à un tueur en série. La psyché du personnage nous est très lisible, mais elle ne se lit pas selon la grille de lecture de la psychologie moderne⁴¹. Dès lors que l'on identifie Ciappelletto, en sachant que c'est quelqu'un qui a commis une quantité impressionnante d'atrocités, on perçoit aussi qu'un terme comme tueur en série est complètement incongru.

Il ne semble ressentir aucune culpabilité, ni de peur d'être attrapé. Il incarne le crime parfait, non pas en raison d'une précaution excessive ou de l'obsession maniaque d'un professionnel de ce domaine, mais parce qu'il est absolument identique à ce qu'il fait.

Ill.2. P. P. Pasolini, Décaméron, 1971, Ciappelletto porte sa victime enfermée dans un sac et la précipite d'en haut d'une colline.

Il ne pense pas que quelqu'un pourrait le voir, il ne se crée autour de lui aucune tension liée à la possibilité d'un quelconque observateur, le spectateur est sûr que personne ne l'a vu. L'identification totale du personnage à son acte contribue fortement à faire de la *subjective indirecte libre* autre chose qu'un prétexte pour un renouveau formel.

La manière dont Pasolini opère l'adaptation cinématographique de Boccace mérite aussi d'être considérée à la lumière de ses propres réflexions sur la pré-grammaticalité et la *subjective indirecte*

⁴¹ Le mot grille est utilisé à bon escient à côté du mot modernité car leur interdépendance donnera lieu à une réflexion sur leur catalyse réciproque à travers l'industrie textile.

libre. Le tableau ci-dessous a déjà été présenté plus haut mais il importe de l'avoir sous les yeux pour la démonstration qui suit.

langage poétique ou philosophique	langage cinématographique
communication instrumentale	communication visuelle
extrêmement élaborée	extrêmement brute, <i>presque sauvage</i>
faits grammaticaux	faits pré-grammaticaux
faits morphologiques	faits pré-morphologiques
faits humains	faits pré-humains
instrument linguistique rationnel	instrument linguistique irrationnel

Tableau 12. Reprise du Tableau 6.

En comparant les deux colonnes du tableau ci-dessous, on remarque ce à quoi le langage cinématographique arrache les personnages d'un récit littéraire lors d'une adaptation (Ou ce qu'il devrait en être selon Pasolini). On voit en quoi, finalement, suivant les colonnes et lignes de ce tableau extrait fidèlement du texte, Pasolini doit détruire quelque chose de la stature littéraire de Boccace. Comme s'il l'avait su, Boccace a créé un subterfuge magnifique – l'histoire cadre – qui est sacrifiée par Pasolini. Comme dans le cas d'un œuf ou d'un fruit dont on ne mange pas la peau, l'histoire cadre est enlevée, le contenu « épluché » reste intact. Ce qu'on trouve à l'intérieur n'est pas que de la communication instrumentale. Le contenu élaboré demeure, seule disparaît l'impression d'une élaboration. Mon hypothèse est que le réalisme de Boccace se traduit par l'usage d'un discours indirect libre qui se répand déjà au-delà des scènes du dialogue et préfigure donc le cinéma. Le réalisme de Boccace est possible car au *discours indirect libre* correspond déjà une dimension actantielle et visuelle, qui rétrospectivement est révélée d'avantage par le cinéma, d'autant plus à travers le concept de *subjective indirecte libre* forgé par Pasolini. Dans ce dispositif l'auteur semble s'effacer, plus que d'habitude, ou du moins plus que dans la littérature moderne et en particulier la littérature du vingtième siècle qui inspire au cinéma une *subjective indirecte libre* impropre à ses yeux. Fondée en général sur une concordance de classe entre l'auteur-réalisateur et le personnage principal, elle ne permet pas un regard réaliste sur des classes différentes.

III.3. P. P. Pasolini, Décaméron, Le conteur : du livre à l'oralité.

Lorsque le conteur, assis dans une place publique de Naples, raconte l'histoire de la sœur supérieure ridiculisée d'avoir puni une de ses subalternes, l'exhibition involontaire de sa propre infidélité à son

époux, le Christ, met en évidence une généalogie qui crée le système de mots (schéma ci-dessus). Le fait que Boccace a pu restituer à travers ces nouvelles leur oralité originale a permis à Pasolini d'extraire du *Décameron* l'intensité brute et pré-grammaticale que Boccace a su protéger comme un cœur vivant à l'intérieur d'un tissage ultra-élaboré.

D'autant plus que les gestes du conteur ne consistent pas seulement dans une ponctuation par rapport aux mots, ou encore en l'extériorisation de son ressenti par rapport à ce qu'il raconte. Sa mimique et ses gestes relèvent quasiment de la pantomime, une partie représentant l'acte sexuel. La flagrance de ces gestes dotés d'un sens indubitable, montrant un acte si primaire et pré-grammatical, révèle en quoi le texte de Boccace peut devenir dans l'adaptation de Pasolini la source d'une communication brute, presque sauvage, propre à l'irrationnel qui fait la force du cinéma.

*III.4. P. P. Pasolini, *Décameron*, Le conteur : un chemin à rebours du livre à la parole, à la mimique, au geste.*

Cette scène est à la fois généalogie de la littérature, généalogie de la composition des mots, destruction de la littérature, transmission de la littérature, adaptation cinématographique, pré-grammaticalité du langage cinématographique, cinéma de poésie.

4. Une méthodologie inspirée par la méthodologie de Pasolini

Dans ses textes sur le cinéma – auxquels peuvent s'ajouter d'autres textes comme *Le discours des cheveux* ou sa manière de voir la politique – Pasolini procède à un patchwork auquel appartiennent aussi le système de la mode, les formes d'identification politique, notamment visuelles, ou encore

ses analyses critiques de toutes sortes d'œuvres menées en fonction d'un réseau de signes spécifiques au système de l'histoire de l'art. Cette méthode, disparate au premier regard, ne fait que suivre, au plus près possible, la réalité. L'ensemble des signes qui servent à se repérer, communiquer, se représenter, survivre, s'accumule dans un ensemble hétéroclite mais cohérent, en raison de ses multiples correspondances et analogies qui appartiennent à ce qu'il appelle la réalité, au-delà d'une différence entre la vie et l'art. Pasolini défendait une « différence négligeable » entre la vie et le cinéma. Dans l'introduction à la traduction française, Maria-Antonietta Macciocchi rappelle à quel point la manière de Pasolini de parler ouvertement des tabous de la société le rendait insupportable, non seulement à ses adversaires directs, mais aussi à ceux pour qui « la confusion entre art et vie » était une impardonnable effraction à la « règle italienne de la double morale, sur laquelle le fascisme a vécu pendant vingt ans : l'art est une chose, la vie en est une autre »⁴². Elle poursuit en affirmant que le fait qu'une certaine élite intellectuelle se sente dédouanée d'avoir à faire face à la pensée visionnaire et dérangeante de Pasolini, présage un autre terrible crime, perpétré celui-ci « contre la *liberté de la pensée* »⁴³. Créer des communications fluides entre des systèmes de signes a priori différents pour différents domaines de l'activité humaine, cela revient à approcher peu à peu les aspects que la culture savante tente de séparer, notamment pour se distinguer.

Ce travail de recherche se situe dans la voie de la vigilance contre l'affreux crime potentiel contre la liberté de la pensée évoqué par Macciocchi. Il s'engage dans une démarche qui soutient la continuité entre la vie et l'art, en s'emparant de cette méthode de patchwork qui a été identifiée chez Pasolini lui-même. Il ne s'agit bien sûr pas d'une tentative d'imiter Pasolini dans ce qu'il avait de plus inimitable, mais il me semble que cette démarche est la seule méthode adaptée pour rester fidèle à l'aspect hérétique de sa pensée.

Certaines associations d'idées ou analogies que cette recherche choisit de considérer, n'ont pas été actées par Pasolini. J'ai cependant agi selon les prémisses d'un apprentissage de l'ouverture qu'implique la liberté de la pensée. Chevauchant les limites entre les systèmes de signes, Pasolini est infidèle à la philologie de chacun mais il est fidèle à quelque chose de plus vaste : la réalité. Si cela semble suspect, il faut dire qu'un des représentants les plus marquants de la science dure du 20^e siècle, le physicien Erwin Schrödinger déplorait l'éparpillement de l'excellence scientifique dans des domaines incapables de communiquer entre eux de sorte à produire un savoir, le seul pourvu de

⁴² Maria-Antonietta Macciocchi « En guise de préface », in Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*. « Un théologien « marxiste » (Edoardo Sanguineti), gardien inconscient du héros positif, a tout de même eu le courage de « s'enlever l'épine du pied » et d'avouer sa haine pour « la confusion entre art et vie », incarnée par Pasolini. Il a souhaité que soit rétablie la règle italienne de la double morale, sur laquelle le fascisme a vécu pendant vingt ans : l'art est une chose, la vie en est une autre ».

⁴³ *Ibid.*

valeur à son sens, celui qui serait capable de produire des réponses aux grandes questions que se pose l'humanité. En réunissant les systèmes de signe, Pasolini répond peut-être plus que tout chercheur à cette exigence.

Son œuvre sera étudiée ici en donnant un aperçu de l'étendue possible du rayonnement de ses réflexions, dans le but qu'il puisse continuer à inspirer de manière active les générations futures.

La manière dont Pasolini annonce procéder de façon à éclaircir la langue de la poésie dans le cinéma de manière théorique et pratique est un enseignement méthodologique dont mon travail de recherche est tributaire. Pasolini affirme ainsi procéder « en débordant du domaine strictement cinématographique, en débloquent le débat »⁴⁴. De manière analogue il m'a semblé juste dans le présent travail de déborder non seulement du domaine cinématographique mais aussi du domaine des études pasoliniennes. J'ai également procédé à un débordement en ce qui concerne une étude de type monographique sur un film, le *Décameron*. Mon but était de montrer la continuité pratique au sein de son propre travail cinématographique de ce que Pasolini forge quelques années auparavant en donnant comme exemples très partiellement aboutis, les films de quelques-uns de ses contemporains. En m'attardant spécialement sur la question des costumes dans les films, le débordement concerne aussi de manière très concrète les bords des vêtements dont certains sont effilochés et d'autres, ceux en feutre, ont des limites nettement découpées. À la sémiotique linguistique et mimique s'ajoute celle des vêtements, un autre domaine à travers lequel la réalité parle. La sémiotique des costumes s'élargit dans une communication des formes et des matières qui crée ses propres généalogies et analogies, tout cela en « débloquent le débat », en l'amenant ailleurs, en testant ses limites d'expansion vers la mode, la peinture, les faits sociaux. De la sorte, ma démarche veille toujours proche à rester proche de la réalité, encore plus que du cinéma, en considérant que cette exigence répond à l'extension proposée par Pasolini vers une sémiologie de la réalité, qui se doit donc d'avoir une dimension anthropologique.

En présentant sa démarche, il dit encore agir « avec la liberté que procure un rapport particulier et concret entre cinéma et littérature ». J'ai procédé de même ici avec liberté, faisant parfois l'impasse sur la vérification philologique, mais en suivant plus que tout la voie d'une liberté de pensée qui est le plus grand enseignement qu'on puisse tirer de Pasolini, en m'assurant qu'il existe des rapports particuliers et concrets qui puissent procurer cette liberté. Dans ce souci de concret, j'ai choisi de me pencher sur la matière, sur ses qualités brutes, naturelles, intrinsèques et sur les manières dont elle a été historiquement façonnée par les humains et réélaborée lors des processus de création, selon un mouvement qui va des aspects de surface jusqu'à la structure profonde, la nature des fibres. Mes analyses suivent ainsi les significations du vêtir et du dévêtir, le vêtement comme lisière entre intime et public, entre subjectivité et objectivité dans les multiples faisceaux de sens qui vont

⁴⁴ Pasolini, « Le cinéma de poésie », p. 24.

de la représentation des classes, des moteurs narratifs aux exubérances esthétiques et à l'exhibition de la matière dans sa souveraine autonomie.

À travers l'analyse des costumes du *Décameron*, cette recherche rappelle aussi des jalons importants dans l'évolution de la mode des années 1960 et 1970, ainsi que l'élaboration des significations qu'elles ont produit et qui communiquent avec les costumes du film. Pasolini nomme ce que les décennies du vingtième siècle qu'il a connues ont produit « les objets d'un monde sans cesse épuisé chronologiquement ». C'est la mode vestimentaire et celle de création d'automobiles – certes aussi très visible et emblématique dans les films – que Pasolini voit comme le catalyseur et la manifestation d'une évolution par rapport à quoi les mots et leur sens sont à la traîne et doivent s'adapter.

Tout ce cheminement à travers les matières des vêtements ne vise pas tant à révolutionner les manières de se vêtir ; il ne s'agit pas forcément d'un soutien indéfectible apporté à une possible révolution du feutre. Mon but est seulement de faire émerger des outils généraux de réflexion ancrés autant que possible dans le concret, des outils qui peuvent être utilisés dans tout domaine et dont l'ancrage dans le concret ne deviendra jamais une origine éloignée, mais restera une présence toujours actuelle.

langage poétique ou philosophique	langage cinématographique
communication instrumentale	communication visuelle
extrêmement élaborée	extrêmement brute, <i>presque sauvage</i>
faits grammaticaux	faits pré-grammaticaux
faits morphologiques	faits pré-morphologiques
faits humains	faits pré-humains
instrument linguistique rationnel	instrument linguistique irrationnel
tissu	feutre

Tableau 13. Reprise du Tableau 6 avec l'intégration du "tissu" et du "feutre" dans la dualité.

5. Feutre et tissu : une question anthropologique

Fait rarement évoqué par les critiques et jamais analysé est le fait que les costumes du *Décameron* sont de deux sortes, soit en feutre, soit en tissu. Les personnages qui portent du feutre sont plus riches, moins vulnérables aux aléas de la vie, aucun d'entre eux ne meurt dans le film. En revanche, ceux qui portent du tissu sont plus exposés au hasard, à la volonté directe des autres et à la mort. Ce clivage correspond entièrement aux qualités intrinsèques de ces deux matériaux, obtenus par des procédés de fabrication très différents. Le feutre, généralement obtenu à partir de fibres de laine mais pas seulement, est un amalgame de fibres non tissées soumises à des conditions spécifiques de pression et de chaleur. Les fibres présentent une sorte d'écaille sur les côtés, qui s'ouvre et

s'enchevêtre, créant des liens inextricables. Le résultat est un matériau qui ne se déchire pas, qui n'a pas besoin d'être ourlé, qui est plutôt rigide, qui isole thermiquement. Ce procédé de fabrication met en valeur une qualité déjà présente dans la fibre naturelle.

Le tissu, que l'on connaît généralement mieux que le feutre, est issu du processus de tissage des fils de chaîne et de trame. Il nécessite un ourlet sur les bords afin de ne pas s'effiloche. Ce procédé de fabrication n'est pas naturel et nécessite de nombreuses étapes intermédiaires et des procédés d'entretien spécifiques pour que le vêtement ne rétrécisse pas.

Dans la plupart des cas, les écailles des fibres naturelles sont limées à l'aide de produits chimiques pour les rendre plus souples et plus durables, même si les fibres (en particulier celles de la laine) peuvent se « rebeller » lors du tissage et créer des bouloches.

L'emploi du feutre pour l'habillement en Europe médiévale est une hérésie. S'il existait, il était utilisé pour les urnes de vote et pour certains procédés techniques (gravure, impression) ou pour les chapeaux. En revanche, le feutre est l'emblème d'un autre Moyen Âge, celui des peuples nomades de Mongolie. Le feutre a également été mis sur le devant de la scène dans la seconde moitié du vingtième siècle par un artiste allemand, contemporain de Pasolini, Joseph Beuys. Si Pasolini ne connaissait pas Beuys, il n'ignorait certainement pas la connaissance de la Mongolie par Dante et son vers mystérieux « tra feltro e feltro ».

Au feutre et au tissu correspondent, comme je viens de le dire, deux processus de fabrication distincts, mais aussi deux paradigmes anthropologiques : les nomades et les sédentaires. Cette distinction est tellement évidente et incarnée, déterminante et symbolique qu'elle divise l'humanité d'une manière aussi pertinente que Lévi-Strauss a distingué deux façons de se rapporter à la nourriture dans *Le Cru et le cuit*⁴⁵. De manière analogue, Pasolini construit un système anthropologique qui repose sur la distinction entre le tissé et le non tissé. Mais le cinéaste ne s'arrête pas à la révélation de cette dichotomie.

Si Pasolini réunit ces deux dimensions dans un même moment historique, ce n'est pas qu'il ignorait leur signification et leurs origines distinctes. Il cherchait moins la fidélité historique que la construction d'une base commune réunissant deux paradigmes, afin de privilégier une vision future au-delà de cette dualité. Il crée ainsi une origine pour un futur possible. Sa reconstruction du monde médiéval est aussi la source nécessaire d'une utopie future qui peut encore nous inspirer, car elle réunit des caractéristiques que l'histoire et la géopolitique ont gardées séparées pendant des siècles. Philippe Descola, dans l'article *Claude Lévi-Strauss, une présentation*⁴⁶ écrite à l'occasion du centenaire Lévi-Strauss en 2008 rappelle que l'anthropologie structurale a été fondée par Lévi-Strauss suite à la découverte de la linguistique structurale. Il a ensuite étudié la pensée sauvage,

⁴⁵ Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

⁴⁶ Philippe Descola, « Claude Lévi-Strauss, une présentation », *La lettre du Collège de France*, Hors-série 2, 2008, p.4-8.

dont le fonctionnement peut être décrit comme partant des caractères visibles pour faire des signes de leurs propriétés cachées. La manière dont Descola définit le fonctionnement de ces signes est très proche de la manière dont Pasolini, à son tour inspiré par la linguistique, définit les im-signes dans sa théorie cinématographique, telle qu'il l'expose dans l'*Expérience hérétique*.

Les im-signes sont décrits moins comme dépendant de vecteurs considérés comme intrinsèques au cinéma, tels que la valeur du plan, la fonction narrative, que comme un registre d'objets disponibles dans la réalité. Descola atteste le même type d'autonomie concernant les images dans la pensée sauvage.

L'analyse structurale, dit Descola en parlant de Lévi-Strauss vise à éclairer cette partie de la « pensée à l'état sauvage » que chacun de nous recèle comme un résidu d'avant la grande domestication rationnelle. À travers les costumes du *Décameron* – la présence inattendue du feutre et la récurrence des tissus déchirés sur les bords – Pasolini ramène ces matériaux à un état primaire, en en faisant des résidus d'avant la grande domestication rationnelle. Une des dimensions de cette domestication est la conscience historique. Pasolini les jette dans le magma de la pensée à l'état sauvage. Cela n'efface pas leur signification mais ouvre des dimensions de possibilité. Pasolini exprime, dans une lettre à son producteur, son intention de réaliser avec le *Décameron* la fresque d'un monde entier. La période historique sous-jacente pourrait être plus ou moins équivalente à ce que les historiens français appellent l'Ancien Régime.

Alors que les trois films de la *Trilogie* étaient déjà terminés, dans une interview télévisée intitulée *Al cuore della realtà*, il déclare avoir privilégié dans ces trois films la vie plutôt que l'histoire. Cela semble complètement incongru dans le cas d'une reconstitution historique, d'autant plus lorsque Pasolini affirme rechercher une mise en scène authentique et déclare être la personne qui comprend le mieux Boccace. Ayant commencé mon travail de recherche en tentant d'analyser la position de Pasolini par rapport à l'histoire, notamment à travers le *Décameron*, je dois avouer que cette remarque de Pasolini a mis mon raisonnement en crise. Je vois maintenant cette déclaration de Pasolini comme l'aveu de s'être placé sur le terrain de l'anthropologie.

Au-delà de son évidente nécessité et de son symbolisme dans la vie quotidienne de chaque être humain, l'industrie du tissu a véritablement été l'essor de notre monde actuel. Les marchands de tissus florentins ont enrichi la ville à l'époque de Boccace et ont permis son développement culturel. Le tissu est la principale cause de richesse, un élément essentiel de parure ou d'exhibition du corps, mais aussi un signe de pauvreté et même un véhicule de contamination. L'une des images les plus marquantes de la description de la peste par Boccace dans l'introduction du *Décameron* est celle où des cochons reniflent les vêtements d'un homme qui vient de mourir de la peste. Ils attrapent soudain la peste, marchent comme des ivrognes et tombent raides. Tout au long des histoires, les vêtements cachent l'identité, le genre et les intentions. Les vêtements peuvent effacer

le passé, créer un nouvel avenir, exposer à la honte publique, rendre le corps accessible ou sacré, mais surtout, ils soutiennent en permanence le moteur narratif que Boccace tisse avec Dame Fortune. Les malentendus, le mystère, la ruse et les révélations sont mis en scène littéralement à travers les vêtements.

C'est à Danilo Donati qu'est revenue la tâche de créer les costumes du film. En analysant les sonnets écrits pendant le tournage du deuxième film de la *Trilogie de la vie : Les Contes de Canterbury*, j'ai découvert un hommage très particulier que Pasolini rendait à son costumier, la seule personne de l'équipe qu'il considérait comme son égal. On peut s'étonner à première vue que Pasolini n'accorde pas cette place à son directeur de la photographie. Ce choix tient d'une part la reconnaissance du génie de Donati qui a déjà fait ses preuves dans les films précédents de Pasolini mais aussi dans les films de Fellini ou Zeffirelli. Mais il exprime aussi, d'autre part, la cohérence de Pasolini quant à sa vision du cinéma telle qu'il l'expose dans *l'Expérience hérétique*. En comparant le cinéma à une langue, les unités de base, c'est-à-dire les équivalents des mots, ne sont pas les plans mais les objets de la réalité qui s'y trouvent. On comprend en ce sens pourquoi Pasolini privilégie les costumes et les acteurs plutôt que les soins techniques lors du tournage.

Pour conclure, mettons la méthode de Pasolini à l'épreuve de la discipline anthropologique. Il nous faut ici citer Descola afin de vérifier si Pasolini répond à la double contrainte de la description et de l'interprétation des données selon la méthode anthropologique : « L'anthropologie représente le dernier moment de la synthèse : sur la base des enseignements de l'ethnographie et de l'ethnologie, elle aspire à produire une connaissance globale de l'homme en découvrant les principes qui rendent intelligible la diversité de ses productions sociales et de ses représentations culturelles à travers les siècles et les continents. »

En ce sens Pasolini construit dans le *Décameron* un système anthropologique, qui a certainement besoin d'une forme d'herméneutique pour se rendre évident, afin de donner une intelligibilité globale à la diversité des productions sociales et des représentations culturelles au moyen des matériaux utilisés pour s'habiller.

Cette diversité mise en place par Pasolini et Donati dans le *Décameron* permet de considérer du même point de vue l'importance de l'industrie textile en Europe occidentale, en incluant aussi l'autre, le nomade, représenté par le non-tissé, comme un paradigme différent de société et de perception historique. Ce système, ainsi que la prise en compte aiguë du sentiment d'être vivant, soumis aux passions et vulnérable à la mort, englobe des réalités aussi différentes que la pauvreté et la richesse, le désir de se défendre ou de se montrer. Le tissu comme frontière entre l'espace intime et l'espace public montre à quel endroit chaque individu ou chaque société place les limites ou la mesure dans laquelle elle permet la perméabilité.

III — ANNONCE DU PLAN

Comme je l'ai dit plus haut, cette thèse prend comme point de départ l'analyse des costumes conçus par Donati et exécutés par l'Atelier Farani pour le *Décameron* de Pasolini. S'il est tout d'abord question de saisir une série de dualités révélées par les deux matières – feutre et tissu – à travers leurs processus de fabrication, les types de civilisations auxquelles elles s'apparentent et leurs significations symboliques, à mesure que la réflexion progressera, c'est plutôt l'idée d'une cohabitation qui fera surface. Le feutre et l'idéologie qui va avec ne sont pas les éléments d'un nouveau choix exclusif, analogues à l'omniprésence du tissu qui s'est imposée les derniers siècles, mais des ingrédients à ajouter pour ouvrir une troisième voie. Présentée comme la matière capable de cumuler des significations non-tissés, non-textuelles, oniriques, subconscientes et de survie primaire, le feutre, est resté tout aussi souterrain en Europe occidentale que les contenus dont il est le synonyme tangible. Ma démonstration avancera à travers des analogies, qui n'abandonneront jamais une dimension concrète, afin de faire émerger un angle de vue supplémentaire issu de la prise de conscience des forces et des formes magmatiques déjà présentes. L'invitation à quitter une formulation linéaire et déterministe de l'histoire trouve ses appuis dans la manière dont Pasolini déforme le Moyen Âge tout en étant fidèle à deux de ses plus importants penseurs, qui ont aussi œuvré à l'avènement de l'ère moderne : Dante et Boccace. Montrant le Moyen Âge non pas comme une époque révolue, mais imprégnée par la force active et indéterminée que les gens de l'époque devaient vivre au jour le jour – comme on le fait aussi dans notre présent – Pasolini et Donati nous font voir le monde médiéval de l'intérieur. Littéralement, de l'intérieur des corps mêmes, la vitalité exprimée nous offre un levier toujours actuel pour infléchir des contraintes contemporaines de tout ordre.

Après avoir apporté dans l'introduction générale des précisions sur la cohérence entre la théorie cinématographique de Pasolini et la mise en scène du *Décameron*, un premier chapitre sera consacré aux rayonnements potentiels que son regard sur la matière peut trouver dans d'autres disciplines. Le chapitre 1 vise à consolider la capacité du cinéma à produire de la connaissance et, qui plus est, une connaissance qui communique avec les savoirs produits par d'autres domaines. Je montrerai que ces interférences font du cinéma de Pasolini un lieu de pensée et d'accomplissement de la pensée qui, pour autant, reste proche des émotions humaines proposant une *Weltanschauung* à la fois philosophique, artistique et compassionnelle. À défaut de pouvoir définir de manière frontale la notion de réalité chez Pasolini, le chapitre 2 procédera à une investigation sur ce qu'il nomme le « cœur de la réalité », pour révéler le lien entre cette expression et sa perception du Moyen Âge. Œuvre de communication dès que l'idée traverse l'esprit de l'artiste le *Décameron* de Pasolini sera abordé dans le chapitre 3 à travers les multiples approximations curieuses sur l'avenir de cette

entreprise, exprimées de manière tronquée, naïve ou maladroite dans la presse écrite de l'époque. La même vigueur candide, y compris dans les actes cruels, se retrouve à l'intérieur du film, grâce à la mise-en-scène de Pasolini et à la présence des non-acteurs. Ce sera l'objet du chapitre 4. Une fois les intentions de Pasolini quant à la reconstitutions historique et la compréhension de Boccace exposées dans la presse et confrontées à la réalité du tournage, il sera temps de faire dans le chapitre 5, un bilan quant au type de représentation médiévale proposée. S'écartant des médiévalismes déjà en vogue dans les années 1960 et 1970, aussi bien dans le cinéma que dans la bande-dessinée ou encore dans la politique de droite et de gauche, Pasolini choisit une direction politique qui, s'opposant tout autant à la gauche qu'à la droite, fait monter du passé un souffle de renouveau qui ne peut qu'être nommée *médiéval*. Saisissant le génie de Donati, le poids de ses costumes dans le film et la forte complicité avec le réalisateur, le chapitre 6 suggérera que le costumier mérite pleinement le titre de co-auteur. Le processus de travail de Donati n'a pas laissé de traces, conformément à son aura d'artisan légendaire, pourvu de la capacité de transformation et de révélation d'un alchimiste. On s'attardera dans le chapitre 7 à une comparaison avec le processus historiquement fidèle à travers lequel Anna, filmée par Cavalier, s'applique à reconstituer la *Tapisserie de Bayeux*. Ce rapprochement vise à identifier les différences entre une reconstitution philologique (Anna) et la production de l'authenticité à travers l'invention poétique (Donati). Le chapitre 8 analysera ensuite le générique du *Décameron* à la fois comme une assertion sur le Moyen Âge – issue du rapport entre corps et texte – et comme l'énoncé d'un rapport autre entre nudité et vêtement.

Une fois posés les premiers jalons de la réflexion sur le costume dans le cas d'une œuvre qui porte sur la libération et la nudité, on verra à partir du chapitre 9 que les costumes – notamment ceux en feutre – contiennent des affirmations au moins tout aussi poignantes que l'exposition des corps. Puisque ce chapitre présente aussi la nature structurelle du feutre et ses propriétés physiques, le chapitre 10 fera de même pour le tissu, en mettant au premier plan l'appareillage symbolique du fil, du tissu et de la grille dont les expressions langagières et les représentations iconographiques très nombreuses et essentielles correspondent encore à la réalité qui nous entoure, du fil de la vie au fil narratif, ou encore du world wide web à la grille d'interprétation. Une fois que la différence du feutre rendue évidente par contraste avec tout ce qui relève du tissu, du filage et de la grille, le chapitre 11 sera l'occasion de relier cette altérité au désir utopique de la naissance d'une nouvelle et meilleure ère, « entre feutre et feutre », exprimé par Dante dans la *Divine Comédie*. En même temps que se préparait le tournage du *Décameron*, un des plus grands artistes du 20^e siècle fabriquait lui aussi un costume en feutre. À cette coïncidence de matière se rajoute celle des significations esthétiques et réformatrices que Pasolini et Beuys devaient partager sans le savoir. On y consacra le chapitre 12. Poussant les considérations sur le feutre au-delà de la généalogie nomade et

Mongole, le chapitre 13 fera remonter d'autres significations souterraines, dont l'identité de l'artiste et sa mission d'endosser des tares de la société. La deuxième partie du chapitre avance d'un degré de plus dans l'idée du feutre comme procédé à appliquer dans différents domaines comme les interactions chimiques à la surface de la pellicule photographique ou cinématographique, ou encore comme véhicule d'extraction de ressources du passé, pour prendre enfin conscience de son rôle de filtre dans notre société qui produit autant de pollution ou encore pour figurer des processus liés au langage et à la psychopathologie. Dans le chapitre 14 un sondage en profondeur de la sorte s'applique au tissu l'exposant en revanche comme la métaphore concrète d'une révolution historiquement épuisée et récemment pervertie. Ce que la présence du feutre apporte dans un monde tissé est étudié dans la conclusion générale, allant du *punctum* pictural à l'aperception de la personne et rejoignant la pensée de Simone Weil. Le *Décameron* retrouve la critique que Weil apporte aux notions modernes de droit et de personne. En faisant le choix du Moyen Âge comme position politique au-delà de la gauche et de la droite, Pasolini donne une traduction concrète à la proposition de la philosophe de renoncer aux partis politiques.

Du fait que cette thèse a été conçue et rédigée par une personne qui s'est en premier lieu exprimé à travers des formes d'art et parce que cette vocation initiale constitue l'arrière-plan constant de la réflexion menée dans le domaine de la recherche universitaire, l'Annexe est dédiée à la présentation de quelques-uns de mes travaux artistiques. Réalisés à la Kunstakademie de Düsseldorf et aux Beaux-arts de Paris, ces vidéos représentent le début d'une investigation sur le fil, l'identité et la fatalité.

CHAPITRE 1 - ARPENTER L'ÉTENDUE

Seront ici arpentées les étendues les plus lointaines par rapport à ce que les études pasoliniennes ont l'habitude de circonscrire. Procédant par analogie – une opération chère à Pasolini – et restant ancrés dans le concret par la réalité des traits d'un visage ou encore la matérialité des tissus, nous allons croiser la mode, la théorie quantique et les dernières pensées sur la vie et la mort d'un grand philosophe et sociologue allemand de la croisée des 19^e et 20^e siècles. Du regard rempli de compassion de Mère Teresa et aux actes effrontés de Chanel pour libérer les corps des femmes, du vêtement utilisé pour exhiber la vitalité des vivants aux poupées en chiffon pour suggérer les cadavres dans les trucages cinématographiques, il s'agit à chaque fois de porter un regard sur la vie et sur la mort. Que Pasolini nous a laissés entendre que la différence entre l'une et l'autre pouvait ne pas être si grande, c'est ce que le physicien Schrödinger a découvert à la plus petite échelle de la matière. Que la mort effectue le montage de notre vie – une des idées essentielles de la théorie cinématographique de Pasolini – était aussi l'intuition de Georg Simmel.

Ce chapitre a pour but de mettre en évidence que la pensée de Pasolini peut rayonner au-delà des domaines artistiques et intellectuels qui lui ont déjà été assignés. Il fait partie de ceux qui aident à bâtir une vision cohérente du monde – ce qui selon Schrödinger est avant tout le but de l'ensemble des sciences et qui est facilement perdu de vue par une perspective irréconciliable sur les dualités et par la spécialisation trop poussée dans des disciplines/discussions qui s'isolent du reste. Il s'agit de diffuser, au nom de Pasolini, le message d'une communicabilité plus ample entre tout ce qui comporte une manifestation matérielle.

I — VOIR

Le regard est celui que posait Mère Teresa sur les souffrants qu'elle aidait. Ce regard, d'une compassion infinie, ne s'encombre pas de la pudeur de la religieuse, et les corps, infiniment candides, à la mesure de la compassion qui les regarde, se livrent aux plaisirs et aux passions. Au

sein de cette inclusion unanime et bienveillante, un meurtre fait cesser l'existence d'une identité mais n'arrête pas la vie. Mensonges et péchés de chair s'amassent aux pieds d'une Vierge en toute puissance qui ne prononcera jamais de jugement dernier. L'assurance de l'intégrité des corps est bien plus frêle que celle par laquelle on se croit (illusoirement) protégés aujourd'hui. En revanche, cette sécurité vacillante offre une liberté d'action considérable. Les guenilles des protégés de la sainte de Calcutta sont travaillées avec un tel soin qu'on pourrait les attribuer à une femme qui lui ressemblerait aux yeux d'un directeur de casting car elle aussi a de grandes mâchoires, un visage émacié et une allure masculine : Mademoiselle Chanel. À son style indémodable se rajoutent d'autres vêtements qui empruntent à la qualité d'ovnis des créations de Courrèges. Les couleurs semblent toutes fraîches comme si Giotto venait de les poser sur l'*intonaco* encore mouillé, en travaillant sur une fresque. On y reconnaît des personnages et des récits du *Décameron* de Boccace. Nous sommes au Moyen Âge, mais cette époque s'arrache à la chronologie historique pour devenir une forme de vie. Une cause extérieure, selon le vocabulaire de Warburg, meut ce monde, en plus du vent et des mouvements des gens et des animaux. Toute trace d'une présence militaire et d'une organisation politique telle qu'on les connaît semble manquer : on ne devine pas immédiatement qui gouverne cette société.

Dans le monde ainsi constitué, ni l'œuvre d'art, ni l'œuvre littéraire, n'ont besoin d'atteindre l'achèvement. Il suffit d'en rêver. Il suffit qu'il y ait rencontre entre la vision de l'auteur et le réel désarmant de ses modèles. C'est au stade de l'intention et de l'observation que l'œuvre recèle le plus haut potentiel, lorsque l'auteur se trouve sur le même pied d'égalité et dans la simultanéité avec ses contemporains. S'il n'est plus question d'œuvre, c'est d'une intensité anthropologique dont nous sommes les témoins. Et il existe un outil qui actuellement se prête le mieux à documenter ce processus : le cinéma. Cette rencontre unique, permettant de mentionner dans un seul paragraphe Mère Teresa, Chanel, Giotto et Boccace a lieu dans un film réalisé en 1970 par Pier Paolo Pasolini et intitulé *Décameron*. Ce film dans lequel Pasolini avait l'ambition de faire la fresque de tout un monde – comme il l'affirmait dans une lettre à son producteur – tisse un réseau d'interdépendances qui ont donné forme au monde préindustriel. La datation approximative de cette époque a pour cause un prolongement effectif des conditions de vie afférentes jusque dans l'époque actuelle et se confondant avec la précarité. De fait, une grande partie de la population vit encore en l'absence du confort de la vie moderne apporté par l'industrialisation. Le monde préindustriel, et encore davantage le monde préindustriel tel que Pasolini le révèle, comportait les éléments nécessaires à la genèse du monde industriel mais aussi les germes d'une autre voie possible, restée inexplorée et qui peut désormais être à la source d'un monde futur.

Ce film est un véritable manifeste de liberté, d'éthique et d'esthétique de l'être au monde et il contient tous les leviers pour nous déterminer à reconsidérer le rapport à l'histoire, à l'histoire de l'art et aux hiérarchies du pouvoir et du pouvoir culturel.

II — DÉVOTION, DÉSIR, LIBÉRATION. DU REGARD À LA MATIÈRE

1. Du regard de Mère Teresa à la sacralité du réel chez Pasolini

Si parmi les associations précédentes certaines peuvent susciter la stupéfaction ou la consternation – comme par exemple l'évocation d'une sainte récemment canonisée et d'une créatrice effrontée ayant vécu ses dernières décennies au Ritz – le paragraphe ci-dessous, tiré du volume *L'Odeur de l'Inde* de Pier Paolo Pasolini peut apporter certains éclairages. C'est le témoignage d'une réflexion spontanée, couchée sur papier sous la forme d'une note de voyage. Il y consigne la rencontre avec Mère Teresa à Calcutta lors de son voyage en Inde en 1961 en compagnie d'Alberto Moravia et d'Elsa Morante.

« Suor Teresa è una donna anziana, bruna di pelle, perché è albanese, alta, asciutta, con due mascelle quasi virili, e l'occhio dolce, che, dove guarda, “vede”. Assomiglia a una famosa sant'Anna di Michelangelo: e ha nei tratti impressa la bontà vera, quella descritta da Proust nella vecchia serva Francesca: la bontà senza aloni sentimentali, senza attese, tranquilla e tranquillizzante, potentemente pratica. »⁴⁷

En quelques lignes Pasolini décrit la physionomie singulière d'une femme qui, de par sa dévotion et son apparence se crée une généalogie traversant l'œuvre de Michel-Ange et de Proust. Une fois que ces deux références majeures dans leurs domaines respectifs, l'art et la littérature, deviennent présents à l'esprit du lecteur, l'effet ne va pas uniquement dans le sens de l'attribution d'une consécration de sainteté à cette femme vivante de par sa ressemblance avec les modèles des plus saisissants de l'histoire de l'art. Ce n'est pas uniquement un compliment pour Mère Teresa, c'est en même temps la révélation que les modèles de ces œuvres ont réellement existé, que quelque part dans le passé une femme d'un rayonnement similaire a été à la base de la création de l'œuvre tout comme l'artiste qui l'a observé. Et puis Mère Teresa n'est pas uniquement un objet de contemplation, car elle regarde à son tour, mieux encore, elle « voit ». L'année du tournage de son premier film en tant que réalisateur, Pasolini attribue à cette femme, qui incarne la vraie bonté, la vraie capacité de « voir ». À ma connaissance il ne l'a pas attribuée à un autre réalisateur ou auteur au sens large. Et ce, peut-être parce qu'il ne s'agit pas de la vision qui découle d'une représentation. Ce n'est pas une projection sur le monde, mais une prise de conscience qui s'instruit par le regard.

⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *L'odeur de l'Inde*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Éditions Denoël, Paris, 1984.

Comme Pasolini revendique en parlant du *Décameron* – chose étrange lorsqu’il s’agit d’une reconstitution historique – de faire une œuvre où il privilégie la vie plutôt que l’histoire, et dans laquelle il assume son « bigotisme » devant les aspects de la réalité qu’il filme. On peut considérer qu’il s’est dirigé de plus en plus, vers la fin de sa vie, vers le regard de Mère Teresa, voyant et filmant juste, et avec une dévotion difficile à circonscrire d’un point de vue religieux, mais qui témoignait des formes de sacralité du monde réel. Cette faculté de voir qu’il a remarquée chez elle est sûrement aussi une de ses nombreuses identifications inavouées. Comme la manière qu’il a eue de se résoudre à interpréter le rôle de Giotto (ou de son meilleur disciple) dans le *Décameron* et ce, juste parce qu’il se trouvait assez laid pour correspondre à la description que Boccace fait de celui qui « était doté d’un tel génie que, quoi que créât la nature [...] il sut le reproduire au crayon, à la plume ou au pinceau avec une fidélité, ou plutôt un mimétisme tel que, dans nombre de ses œuvres, le regard des hommes finit par être abusé, confondant peinture et réalité. »⁴⁸ Le film permet au Giotto interprété par Pasolini dans le *Décameron* de ne pas aller jusqu’à la reproduction qui prête à confusion, mais de s’arrêter au regard, de s’investir dans l’action de voir.

2. De Mère Teresa à Gabrielle Chanel, un passage pas si abrupt

Néanmoins les similitudes des aspects physiologiques de ces personnes qui ont su voir (juste), place le mimétisme dans les coulisses et non pas dans la représentation. Ces mâchoires viriles que Pasolini remarque chez Mère Teresa, tout comme les joues creuses de cette femme qu’il trouve « vieille » alors qu’elle n’a qu’une dizaine d’années de plus que lui, il en est également doté. Ces traits se prêtent bien à interpréter Giotto ; ils sont pareillement marquants chez Gabrielle Chanel. Des rapprochements que Pasolini n’a pas faits mais qui pourraient trouver une place dans son système d’analogies s’articulent d’une manière similaire. À la manière de l’*Atlas* de Warburg, Pasolini crée – exactement comme dans la citation sur Mère Teresa reproduite ci-dessus – des constellations généalogiques faisant des allers-retours entre des œuvres et des être vivants, façonnant en même temps des leitmotifs souvent physiologiques et symboliques. La recherche que j’ai menée est basée essentiellement sur une méthodologie de l’analogie à la manière de Warburg ou de Pasolini lui-même. Pour associer un terme supplémentaire, deux conditions indispensables doivent être vérifiées : retrouver un aspect formel similaire et pouvoir générer grâce au nouveau terme une réflexion pertinente sur le sujet. La pertinence de la réflexion fait ses preuves lorsqu’elle peut s’insérer de manière cohérente dans l’ensemble plus large déjà construit autour de l’analyse d’une œuvre. Par cohérente j’entends non pas qu’il s’agit forcément de consolider une affirmation antérieure qui peut être contredite, mais qu’elle est établie sur la base d’un fait réel qui va donc complexifier l’interprétation.

⁴⁸Boccace, *Décameron*, traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec, Paris, Le livre de poche, coll. « Bibliothèque classique », 1994, p.507.

Maintenant en quoi la présence de Chanel dans ce raisonnement peut avoir un intérêt ?, Parce qu'en apparence l'écart entre une dévoratrice d'hommes qui a érigé un empire de la mode et une bonne sœur aidant les lépreux de Calcutta est énorme et que Pasolini tenait à montrer la contradiction à l'œuvre dans la réalité. Pour autant il manifestait la même tendresse et compréhension pour ces êtres qu'il détestait politiquement, comme les fascistes. À y regarder de plus près, Chanel aurait passé six ans dans l'abbaye cistercienne d'Aubazine en Corrèze, lieu où elle aurait appris à coudre auprès des moniales, et qui l'a apparemment inspirée – on trouve des sortes de C entrecroisés dans les vitraux de l'abbaye, pratiquement identiques au logo de la marque Chanel. Mais il se peut aussi que la libération du corset et le choix du noir et du blanc ne soit pas uniquement une libération de la femme à travers l'imitation de la mode masculine, mais une émancipation s'inspirant de la mode du couvent : les cisterciennes portent des habits blanc et noir assez larges pour être à l'aise dans leurs vêtements. Bien que ce passage de la vie de Chanel soit contredit par d'autres biographes qu'Edmonde Charles-Roux, toujours est-il qu'elle a fait ultérieurement un apprentissage de la couture chez les dames chanoinesses de l'institut Notre-Dame de Moulins. D'où peut se tisser une première analogie entre une bonne sœur d'origine albanaise qui a fondé un nouvel ordre et aussi un nouvel habit, et cette créatrice qui a apporté dans le monde laïque des codes de l'habit religieux, en plus du fait qu'elles doivent compter parmi les personnes du 20^{ème} siècle les plus connues du monde entier.

Il y a ensuite une relation au passé. Un passé indéterminé mais qui fait irruption dans le monde d'aujourd'hui qui se croit loin des mystiques du Moyen Âge et du tissage artisanal. Ainsi la manière dont la dévotion de Mère Teresa est hors du commun est aussi une forme d'anachronisme aux yeux des contemporains. L'obstination de Chanel à avoir ses propres fabriques de tissus alors que les autres créateurs ne le font pas est encore un anachronisme. Contrôler et garantir une matière soigneusement travaillée et exhibant ses propriétés est l'une des marques de la haute couture de Chanel dans un monde où l'habit est de plus en plus industrialisé. Les enjeux de leurs actions et aussi de leur reconnaissance – à la fois de Chanel et de Mère Teresa – résident dans le plus profond anachronisme avec le monde qui leur est contemporain. C'est un argument supplémentaire grâce auquel je me permets d'associer le regard de l'une et l'artisanat de l'autre au film de Pasolini dont l'action se situe au Moyen Âge et de manière plus large dans le monde préindustriel. Si les vêtements Chanel coûtent et ont toujours dû coûter cher, il n'empêche qu'elle a été surnommée « la reine du genre pauvre » aux alentours de la première Guerre Mondiale. De façon étonnante la pauvreté se trouve aussi au sein du luxe : « Parmi les nombreuses révolutions qu'elle s'efforce d'appliquer au vestiaire féminin, celle que l'on appelle “la reine du genre pauvre” remet au goût du

jour le jersey, un tissu utilisé à l'époque pour la confection des sous-vêtements masculins (dont les tricotés de corps pour les soldats). »⁴⁹

Vêtir les dames de la haute société dans une matière utilisée jusque-là pour les sous-vêtements des hommes est sûrement très osé, très pratique, mais aussi très drôle.

Cela relève d'une inversion typiquement boccacienne. Voici le résumé de la deuxième nouvelle de la neuvième journée du *Décameron* de Boccace : « Une abbesse, à qui une sœur a été dénoncée, se lève en toute hâte dans l'obscurité pour surprendre celle-ci au lit avec son amant. Étant elle-même avec un prêtre, l'abbesse, croyant se coiffer de son voile, par méprise a mis sur sa tête les braies du prêtre. L'accusée, s'en étant aperçue et le lui ayant fait remarquer, elle est acquittée et peut à son aise rencontrer son amant. »⁵⁰

Astuce narrative d'une drôlerie et inventivité aussi frappante que la simplicité de cette preuve irréfutable de péché charnel que l'abbesse affiche devant les sœurs qu'elle dirige. Transgression, outrance, évidence s'affichent souvent dans le *Décameron* à travers le vêtement. La machine narrative s'accélère lorsque le vêtement se perd, dissimule une identité ou surgit là où on ne l'attendait pas.

Gabrielle Chanel s'exposant sur les plages avec des vêtements fabriqués à partir de la matière des sous-vêtements de ses potentiels amants demande l'acceptation des autres femmes – comme le fait inconsciemment l'abbesse dans la nouvelle de Boccace – et propose en même temps, à travers cette matière un modèle d'attitude et de comportement qui jouera sûrement son rôle dans l'émancipation stylistique de la femme, mais aussi dans son émancipation sexuelle. C'est le rôle donné rétrospectivement aux nouvelles de Boccace qui prétend consoler les femmes en leur accordant – du moins formellement – des astuces pour fuir la frustration, pour assouvir leurs désirs. Donner sa propre vision de l'émancipation et de la libération sexuelle c'est aussi ce qu'a en vue Pasolini dans le *Décameron*.

III — VIE ET MORT : UNE HISTOIRE DE MATIÈRE

1. Des court-métrages de Pasolini à la théorie quantique

En écrivant *À quoi pensent les films ?*⁵¹, Jacques Aumont semble donner une réponse – ou des réponses possibles – au passage suivant d'Erwin Schrödinger, qui a servi de conclusion à une conférence récente du philosophe Daniel Dennett⁵² :

⁴⁹ <https://www.vanityfair.fr/mode/diaporama/ce-que-la-mode-a-herite-de-coco-chanel/39937>

⁵⁰ Boccace, *Décameron*, p. 892.

⁵¹ Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Nouvelles Éditions Séguier, Paris, 1996.

⁵² Daniel Dennett, *The Future of Life – Schrödinger at 75 : The Future of Biology*, Trinity College Dublin, novembre 2018.

« Speaking without metaphor we have to declare that we are here faced with one of these typical antinomies caused by the fact that we have not yet succeeded in elaborating a fairly understandable outlook on the world without retiring our own mind, the producer of the world picture, from it, so that mind has no place in it. »⁵³

Après avoir rendu hommage à Schrödinger en présentant la justesse et l'actualité de deux de ses grandes réflexions – l'inversion de la causalité de Lamarck⁵⁴ et l'affirmation de l'autonomie de la cellule⁵⁵ – le philosophe naturaliste américain, spécialiste de la philosophy of mind⁵⁶, présente en fin d'exposé la citation ci-dessus, en en soutenant également sa pertinence. En revanche, celui qui nous a avertis à travers ses ouvrages, du danger de la pensée de Darwin ou encore de Descartes, lance ici une idée bien plus dangereuse. Il prétend qu'on est en train d'approcher cet aperçu du monde incluant l'esprit – chose inédite dans l'histoire de l'humanité – en rassurant « we are working on it » (on y travaille) et mentionnant rapidement Google. Celui qui s'avoue athée, disant que tout ce qui a été acquis en termes d'évolution de l'être humain, a été le fruit de nos seuls efforts, prétend à une connaissance de l'esprit sans faire appel à la mystique. Rien à dire là-dessus. Mais en prenant comme fondement cette citation de Schrödinger pour suggérer qu'il travaille à un projet – et ce avec une suggestion de collaboration avec Google – allant dans le sens de ce qui a été exprimé par le physicien il y a 75 ans, comporte un abus d'interprétation. Il suffit de tourner la page 137 de l'édition récente de *What is life ?* qui comporte aussi l'essai *Mind and Matter* pour comprendre que cette réflexion ne peut pas être isolée ainsi. Elle n'est pas comme les citations concernant la transmission de l'apprentissage et la modification du génome ou bien celle sur la vie autonome de la cellule – c'est-à-dire des condensés de la pensée de Schrödinger – elle est une étape dans une réflexion bien plus spéculative et vaste. Déjà par le deuxième paragraphe de la même page, Schrödinger nuance son propos d'une manière qui rappelle la déploration de la spécialisation au sein de la science qu'il exprime dans *L'impact spirituel de la science sur la vie*⁵⁷. Ici aussi il semble

⁵³ Erwin Schrödinger, *What is life ? The physical aspect of the living cell* (première publication 1944) with *Mind and Matter* (première publication 1958) & *Autobiographical Sketches* (première publication 1992), Cambridge University Press, 2013, p. 137.

⁵⁴ « But the causal connection is not what Lamarck thought it to be, rather just the other way round. It is not that the behaviour changes the physique of the parents and, by physical inheritance, that of the offspring. It is the physical change in the parents that modifies – directly or indirectly, by selection – their behaviour ; and this change of behaviour is, by example or teaching or even more primitively, transmitted to the progeny, along with the physical change carried by the genom. » Erwin Schrödinger, *What is life ?*, p. 111-112.

⁵⁵ « The cell as a component of the body is not only a visibly demarcated unit but a unit-life centered on itself. It leads its own life... The cell is a unit-life, and our life which in its turn is a unitary life consists utterly of the cell-lives. » *Ibid.*, p. 132.

⁵⁶ La traduction française par « philosophie de l'esprit » me semble problématique. L'anglais « mind » correspond mal au français « esprit ». Un équivalent plus juste serait « activité cérébrale » ou pour calquer la dichotomie proposée par Bergson dans *Matière et mémoire* (1896) sur celle proposée par Schrödinger dans *Mind and Matter* (1956), il faudrait alors peut-être traduire « mind » par « mémoire ». Mais encore Bergson fait une distinction entre mental et activité cérébrale.

⁵⁷ Erwin Schrödinger, premier chapitre de « Science et humanisme (la physique de notre temps) » (1951), traduit de l'anglais par Jean Ladrière, in *Physique quantique et représentation du monde*, introduction de Michel Bitbol, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Sciences », 1992, p. 21-86.

saisir une rupture. La représentation du monde du point de vue de la physique n'inclut pas les perceptions sensibles du sujet. De ce fait « The model is colourless and soundless and unpalpable. » parce que le monde de la science manque de « everything that has a meaning only in relation to the consciously contemplating, perceiving and feeling subject. I mean at the first place the ethical and aesthetical values, any values of any kind, everything related to the meaning and scope for the whole display. All this is not only absent but it cannot, from the purely scientific point of view, be inserted organically. »⁵⁸ Mais en détaillant ce qui manque et en exprimant une forme de détresse quant à leur absence, ces aspects manquants prennent de l'importance. Couleurs et autres objets perceptibles par les sens, système de valeurs (éthiques et esthétiques), tableau d'ensemble, autant de choses que le physicien doit exclure de sa vision « purement scientifique » du monde. Les « absents » du modèle scientifique ont une place indiscutable dans les œuvres d'art et aussi dans le cinéma – plusieurs de ces termes ont été utilisés au début de l'introduction afin de construire le préambule nous conduisant au *Décameron* de Pasolini. Si le physicien est donc condamné par la rigueur de sa science « dure » à ne pas évoquer tous ces aspects du monde immédiatement perceptible, les expériences mentales semblent être plus permissives jusqu'à autoriser parfois « des situations parfaitement burlesques »⁵⁹ dira Schrödinger en introduisant son légendaire paradoxe du chat. Un chat est enfermé dans une enceinte d'acier avec le dispositif infernal suivant (qu'il faut soigneusement protéger de tout contact direct avec le chat) : un compteur Geiger est placé à proximité d'un minuscule échantillon de substance radioactive, *si* petit que, durant une heure, il *se peut* qu'un seul des atomes se désintègre, mais il se peut également, et avec une égale probabilité, qu'aucun ne se désintègre ; en cas de désintégration, le compteur crépite et actionne, par l'intermédiaire d'un relais, un marteau qui brise une ampoule contenant de l'acide cyanhydrique. Si on abandonne ce dispositif à lui-même durant une heure, on pourra prédire que le chat est vivant à *condition que*, pendant ce temps, aucune désintégration ne se soit produite. La première désintégration l'aurait empoisonné. La fonction Ψ de l'ensemble exprimerait cela de façon suivante : en elle, le chat vivant et le chat mort sont (si j'ose dire) mélangés ou brouillés en proportions égales. »⁶⁰ On dit que Schrödinger avait fini par trouver sa propre idée absurde. En revanche cette expérience mentale, et l'équation ondulatoire qu'il a créée en 1926, sont restées à la fois des fondamentaux et des défis pour la recherche quantique pour des décennies à venir. Récemment Serge Haroche a été récompensé par le Prix Nobel de Physique (2012) pour avoir créé le premier « chat de Schrödinger » – composé de quelques photons uniquement, mais suffisants pour démontrer que la cohérence entre un système quantique et un système physique classique

⁵⁸ Erwin Schrödinger, *Mind and Matter*, p. 137.

⁵⁹ Erwin Schrödinger, « La situation actuelle en mécanique quantique » (1935), traduit de l'allemand par F. de Jouvenel, A. Bitbol-Hespériès et M. Bitbol, in *Physique quantique et représentation du monde*, p. 106.

⁶⁰ *Ibid.*

pouvait bien exister. Autant dire que les images burlesques et paradoxales ont pu offrir des modèles de visualisation pour la vulgarisation et des horizons pour le développement des sciences.

2. Indétermination plutôt que contradiction. La capacité du cinéma de produire du savoir

Gardons pour l'instant de cette incursion dans le monde de la physique quantique l'idée que l'indétermination propre à l'infiniment petit (électrons) peut s'associer à une « indétermination macroscopique qu'il est possible de lever par l'observation directe »⁶¹. Si Schrödinger juge son exemple avec le chat « flou », il accepte qu'en soi, l'indétermination entre deux états si dissociés que la vie et la mort « n'aurait rien de confus ni de contradictoire. »⁶²

Dans une clé tout aussi burlesque que l'exemple de Schrödinger avec le chat, Absurdetta, personnage du court-métrage de Pasolini *La Terre vue de la lune*⁶³ déclare en guise de morale finale de cette fable cinématographique : « vivre ou mourir, c'est pareil. » Jacques Aumont le rappelle dans le premier texte du recueil *À quoi pensent les films ?* Ce premier texte⁶⁴ qui arrive juste après un avant-propos ou introduction qui affirme courageusement que les images (des films) pensent, est imprimé en italiques ce qui lui donne un caractère spécial par rapport aux autres. C'est en quelque sorte le texte manifeste qui, analysant le court-métrage *Cosa sono le nuvole ?* que Pasolini a réalisé en 1967, montre l'ampleur et la profondeur que les films sont capables de penser. Ça se joue aussi, comme dans le cas du chat de Schrödinger sur le paradoxe de la concomitance entre la vie et la mort. Aumont présente deux autres situations dans le discours et la création de Pasolini. L'une est celle de *La Terre vue de la lune*, l'autre est cette observation du texte *Observations sur le plan-séquence* : « Mourir est donc absolument nécessaire, parce que, tant que nous sommes en vie, nous manquons de sens [...] La mort accomplit un fulgurant montage de notre vie »⁶⁵. Pasolini avait déjà affirmé la différence négligeable entre la vie et le cinéma. D'où la question du titre « Qu'est-ce que les nuages ? » revient à demander « Qu'est-ce que le cinéma ? » et « Qu'est-ce que la vie ? ». La réponse est en quelque sorte purement littérale : la fin du film nous montre des nuages dans le ciel. Et ainsi se finit aussi le chapitre de Schrödinger qui précise la différence entre le flou dans la méthode et le flou observable dans la nature : « Il y a une différence entre une photographie prise en bougeant ou avec une distance mal réglée, et un cliché représentant des nuages ou une nappe de brouillard. »⁶⁶

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ Pier Paolo Pasolini, *La Terre vue de la lune*, 1967, 31 minutes.

⁶⁴ Jacques Aumont, « Le politique et le pathique. *Cosa sono le nuvole ?* de Pier Paolo Pasolini (1967) » in *À quoi pensent les films*, p. 13-24.

⁶⁵ Pier Paolo Pasolini, « Observations sur le plan-séquence » in *L'expérience hérétique*.

⁶⁶ Erwin Schrödinger, *Physique quantique et représentation du monde*, p. 107.

Mais Pasolini arrive à l'image de ces nuages dans le ciel bleu à travers les yeux émerveillés des marionnettes interprétées par des acteurs en chair et en os qui meurent en tant que marionnettes pour découvrir leur état d'êtres humains et contempler ce phénomène météorologique indéterminé et éphémère. Rien de plus étonnant pour ces marionnettes humaines qui avaient passé leur vie jusque-là dans un minuscule théâtre et ses coulisses, accrochées à des cordes. Ce n'est que jetées à la décharge et tombant heureusement sur le dos – car même libérées de leurs fils elles ne semblent pas pouvoir se mouvoir de manière autonome – qu'elles ont cette vue qui les émerveille et qui boucle l'indétermination quant à leur propre vie et mort d'une manière si étroitement paradoxale, que cela ne demande aucun dénouement pour résoudre la contradiction, mais le constat de sa littéralité. Dans *Cosa sono le nuvole ?* c'est Totò qui prononcera la morale du film-fable : « ah, straziante meravigliosa bellezza del creato ! ». Jacques Aumont trouve à raison qu'ici la vie et la mort s'équivalent de manière encore plus radicale que dans la morale finale de *La Terre vue de la lune* évoquée plus haut – « vivre ou mourir c'est pareil » : « Encore plus radicalement, la vie et la mort s'équivalent, s'échangent et s'inversent, et c'est « mortes » que les deux marionnettes jetées à la décharge commencent à vivre vraiment. »⁶⁷

Cette incursion dans la physique quantique – et dans la philosophie de la physique quantique – est destinée à situer certains des films de Pasolini, de par la capacité d'idéation que leur attribue Jacques Aumont, à la pointe des découvertes majeures des sciences « dures » du 20^{ème} siècle. Voici comment, en guise de préambule et de manifeste au volume *À quoi pensent les films ?* – où l'exemple de Pasolini est situé en tête de manière paradigmatique – Aumont justifie la raison pour prendre les films aux sérieux : « Le cinéma est une nouveauté absolue (il ne ressemble à rien qui l'ait précédé) en tant que lieu d'idéation, et en cela seulement. S'il y a eu avant et après lui d'autres médias, d'autres arts, d'autres « industries culturelles », on ne pense pas en cinéma comme on pense en science, en philosophie, en littérature ni en peinture. [...] L'objet d'étude, sera l'image animée en qu'elle se pense comme image, en tant qu'elle produit de la pensée (...) »⁶⁸

L'analogie avec la physique ne vise pas à argumenter un pouvoir illustratif du cinéma, mais, au contraire, la capacité de produire de la connaissance au même titre que la science.

3. De la critiques des sciences par Schrödinger à la *Trilogie de la vie*

Plus que l'application des découvertes scientifiques dans l'amélioration du quotidien, le véritable sens des sciences – et donc de la physique aussi – est selon Schrödinger la capacité à « obéir au commandement de la divinité de Delphes, Γνῶθι σεαυτόν, connais-toi toi-même. »⁶⁹ En se posant la question de la valeur scientifique, Schrödinger veut en premier lieu écarter la « conception

⁶⁷ Jacques Aumont, *À quoi pensent les films ?*, p. 15.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁹ Erwin Schrödinger, *Physique quantique et représentation du monde*, p. 25.

utilitariste » de l'effort des scientifiques qui se traduirait par « les acquisitions de la science » qui ont « transformé la technologie, l'industrie, l'art de l'ingénieur [...] elles ont modifié de façon radicale, en moins de deux siècles, tout notre mode de vie »⁷⁰. Cette remarque a une importance particulière dans le contexte de la discussion sur un film qui réalisant une reconstitution médiévale – le *Décameron* de Pasolini – enlève du monde actuel, concrètement d'un point de vue scénographique, tous les éléments évoqués par Schrödinger dans la deuxième partie de sa phrase. Pasolini nous montre au 20^{ème} siècle un monde dépourvu des acquis utilitaristes de la science des deux derniers siècles, tous les éléments constitutifs d'une forme de vie qui se perçoit à tort comme l'aboutissement de la science de son époque. On peut dire que le film de Pasolini, permet de voir réellement ce qui est là, en laissant de côté ces leurre du quotidien qui ne permettent pas de se représenter dans le monde actuel la vraie valeur de la science. Montrant à ses contemporains un monde sans voitures, télévision, électricité et chauffage central, Pasolini crée à l'intérieur de sa *Trilogie de la vie* un lieu d'idéation qui semble correspondre à l'exigence du grand physicien Schrödinger dont un des titres les plus marquants est *Qu'est-ce que la vie ?*. Toujours dans son essai de 1951, *Science et humanisme*, Schrödinger avertit quant au mal nécessaire qu'est la spécialisation et prône « l'union de toutes les sciences »⁷¹ : « la connaissance isolée qu'a obtenue un groupe de spécialistes dans un champ étroit n'a en elle-même aucune valeur d'aucune sorte ; elle n'a de valeur que dans la synthèse qui la réunit à tout le reste de la connaissance et seulement dans la mesure où elle contribue réellement, dans cette synthèse, à répondre à la question : τινες δε ημεις (« qui sommes-nous ? »). »⁷²

Sans prétendre pouvoir ici réunir toutes les sciences, ce travail se propose de regarder le travail de Pasolini par-delà la pluridisciplinarité qui lui a déjà été largement reconnue. En l'occurrence le film *Décameron* sera analysé comme un objet artistique mais aussi comme un lieu d'idéation permettant à bon nombre de sciences de se rencontrer. Il s'agira principalement de l'histoire et de l'histoire de l'art, des savoir-faire artisanaux allant de la fabrication du feutre, au tissage de fibres et à la technique employée pour réaliser une fresque ou pour faire du cinéma. De ceci sera déduite une structure anthropologique que Pasolini n'a jamais précisée en tant que telle, mais qui émerge de ses écrits et de ses actions – le cinéma étant le point central et en particulier le *Décameron* – à travers l'herméneutique que ce travail engage. Plutôt que de surinterpréter la pensée de Pasolini, des connexions ont été recherchées avec des manifestations semblables, dans des domaines différents, qui sont parfois strictement contemporaines mais éloignées géographiquement – le parallèle avec Beuys par exemple. Ce travail refuse de regarder Pasolini uniquement de l'intérieur des études pasoliniennes, qui certes consolident son importance, mais l'enferment dans une tour d'ivoire. On

⁷⁰ *Ibid.*, p.24.

⁷¹ *Ibid.*, p.25.

⁷² *Ibid.*

considère ici que l'œuvre de Pasolini communique à très grande échelle. Montrer quelques cheminements possibles – de sa réflexion, ses choix artistiques et ses prises de position politiques – revient à rendre sa pensée opérante et avec une envergure qu'il n'avait pas prévue de manière directe mais qui se lit en pointillé dans la répétition de certains leitmotifs. Cette étendue de sens ne permet peut-être pas de joindre toutes les sciences tel que le souhaitait Schrödinger mais un bon nombre d'entre elles. Le lieu des retrouvailles, le film *Décameron*, est un média porteur de son propre message⁷³, car le film « pense ». Il est donc synthèse mais il est aussi science à part. Afin de se connaître soi-même il doit y être question de la vie ce qui implique naturellement celle de la mort et inversement. La *Trilogie de la vie* porte encore plus loin les constats que Pasolini exprime dans sa théorie cinématographique, qui comporte notamment le texte sur le plan-séquence évoqué plus haut. Rien d'étonnant, après ce passage à travers la physique quantique, à ce que la *Trilogie de la vie* commence avec la mort. Si l'exemple burlesque du chat de Schrödinger a été ressenti par son auteur comme une impasse, il n'a pas manqué de donner une représentation du monde et une qui construit, avec ce qui nous semble le plus antithétique : la vie et la mort. Cette construction ne cesse d'étonner, mais du fait qu'elle ne cherche pas une solution, et qu'elle ne se résigne pas face à une solution impossible telle une aporie, la représentation de cette expérience mentale demeure. Les éléments impliqués et l'articulation des causalités qui les relie étant justes, cette représentation est vraie et elle contient déjà ce à côté de quoi Schrödinger pensait passer : un aperçu du monde façonné par les dernières découvertes en physique pouvant communiquer avec les aperçus offerts par d'autres sciences.

4. De Simmel à Pasolini : façonnement de la vie par la mort

L'on trouve dans le livre du grand sociologue allemand Georg Simmel *Intuition de la vie*⁷⁴ une formulation à peu de chose près identique au fameux exemple de Schrödinger. Ceci est proche également, plus que de l'affirmation de Pasolini quant à la vie qui manque de sens dans sa continuité et pour laquelle la mort crée un montage qui lui donne du sens, à ce qu'il met en place dans *Cosa sono le nuvole ?*. La situation dans le film, qui est bien plus complexe et intriqué d'une manière qui correspond davantage aux réflexions de Schrödinger et de Simmel, prouve aussi en quoi le film apporte sa propre capacité de penser. Voici donc en quels termes envisage Simmel le rapport entre la vie et la mort, à un moment où il sait que sa fin est proche : « Ce façonnement de la vie *dans son cours entier* par la mort n'a pour ainsi dire, jusqu'à présent, été évoqué que de façon imagée, sans qu'aucune conclusion n'en ait été tirée. Il ne s'est agi que de substituer à l'idée habituelle – et inorganique, pourrions-nous dire – de la mort, comme ce coup d'arrêt mis au destin,

⁷³ Il s'agit d'une référence à la phrase emblématique de Marshall McLuhan « Le médium est le message » incluse dans son livre *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, paru au Canada en 1964 et traduit en français en 1968 aux éditions du Seuil.

⁷⁴ Georg Simmel, *Intuition de la vie*, Paris, Payot, 2017.

la conception plus organique selon laquelle la mort est, dès le départ, un élément formateur du cours continu de la vie. »⁷⁵ Ce livre paru à Berlin en 1918 et qui a attendu près de cent ans sa traduction française, considère appartenir au domaine de la métaphysique. Bien qu’aujourd’hui et la *Physique* et la *Métaphysique* d’Aristote sont considérées comme des ouvrages de philosophie cruciaux pour l’évolution de la philosophie occidentale, ce qui se nomme aujourd’hui *physique* prend soin de se délimiter de la *métaphysique*. Nous pouvons en revanche emprunter ce regard – généralement autorisé uniquement quand l’histoire permet un si grand recul – pour considérer des œuvres plus récentes. Ceci nous permet de mettre en dialogue dans le domaine de la philosophie (comprise au sens large), à égalité, Schrödinger, Simmel et Pasolini.

Utilisant les adjectifs inorganique et organique, Simmel permet un éclairage supplémentaire, et du point de vue de la science, puisqu’on peut dire de manière juste que tout être vivant est à la fois organique et inorganique donc à la fois vivant et mort.

Dans cette indiscernable partition d’organique et d’inorganique on en vient à se demander ce qu’il en est de la matière.

IV — LA MATIÈRE

1. « Être tissu » : histoire du devenir moderne

« D’emblée, obstinément, la trame, le tissu, le métier à tisser font partie de son quotidien en même temps que de son imaginaire. »⁷⁶ Ainsi commence le chapitre « Être tissu » du plus récent ouvrage que la journaliste Isabelle Fiemeyer a publié sur Gabrielle Chanel. S’ensuit l’énumération des étapes essentielles, qui de son enfance à sa jeunesse, ont posé les jalons de son apprentissage de la couture – travaux d’aiguille, ourlets, reprises, broderies – déjà évoqués dans la seconde section de cette introduction. Ce qui frappe dans cette affirmation sur l’omniprésence du tissu et des enjeux de sa fabrication c’est qu’en tentant d’y voir l’aura unique d’une Gabrielle Chanel en devenir, afin de la distinguer de ses semblables, c’est peut-être l’unique chose qui la rend plus proche d’eux. À la fin du 19^{ème} siècle « la trame, le tissu, le métier à tisser » devaient être présents dans le quotidien de la plupart des jeunes filles de France et assurément dans l’imaginaire de toute la population. D’où cette préoccupation de Chanel pour le tissu – que ce livre propose de pousser jusqu’à l’identification – est peut-être aussi l’explication du succès de ses créations. « Être tissu » couronne des siècles d’évolution économique grâce à l’industrie textile. L’industrie textile avait déjà été le moteur financier de la Renaissance florentine et elle demeurera l’industrie dominante tout au long de l’Ancien Régime – époque par laquelle Pasolini entend prolonger la délimitation habituelle du

⁷⁵ Georg Simmel, *Intuition de la vie*, p. 154-155.

⁷⁶ Isabelle Fiemeyer, *Chanel l’énigme*, Paris, Flammarion, 2016, p. 26.

Moyen Âge. Chanel fait fabriquer des matières où l'entrecroisement des fils de chaîne et de trame est très visible. En libérant le corps des femmes, elle libère aussi les tissus, car ses coupes ne visent pas uniquement l'aisance dans le mouvement du corps, elles visent aussi à laisser tomber le tissu à son aise. « Être tissu » n'est pas que le style de Chanel, c'est une affirmation universellement valable : nous sommes tous tissu puisque c'est le tissu et sa fabrication qui nous ont portés là où nous sommes aujourd'hui. Le textile et son évolution montrent, au niveau de la matière-même, le devenir de quelques centaines d'années d'histoire occidentale. Ce raccourci historique est disponible d'un coup d'œil et accessible au toucher.

Étienne Balsan, le premier protecteur de Chanel est « l'héritier d'une famille fortunée d'industriels du textile »⁷⁷. On nous décrit ainsi le geste fondateur qui déterminera la suite de la vie de Chanel : « Quand elle empoigne le tissu ce jour-là, elle choisit un costume d'Étienne Balsan, une chemise et une cravate. Elle les découpe et les transforme à sa manière. »⁷⁸ Entre la richesse d'un des empires du textile et son geste bricoleur de remploi témoignant d'une façon de manier les aiguilles par nécessité, par économie, Chanel unit deux pôles extrêmes de l'industrie textile se traduisant fort bien par le pouvoir financier des classes dont l'activité textile n'a cessé d'augmenter l'écart entre les riches et les pauvres.

Si la société façonnée par sa dépendance à l'industrie textile génère les sombres injustices qui ont inspiré les fameux passages de Marx sur la lutte des classes, le film de Pasolini et Donati en font la généalogie – à travers la matière elle-même. Tout en faisant la généalogie ils montrent aussi « le rêve d'une chose » à l'état actif si l'on peut dire. Rien n'explique mieux les infidélités que Pasolini et Donati assument ouvertement par rapport aux modèles vestimentaires de l'époque médiévale, dans un film où l'action se situe au Moyen Âge. En rapprochant les images du film avec les explications suivantes que Marx adresse à Arnold Ruge en septembre 1843, l'énigme de la temporalité historique du film, nourrit son sens idéologique : « Il apparaîtra qu'il ne s'agit pas de tirer un grand trait suspensif entre le passé et l'avenir, mais d'accomplir les idées du passé. Il apparaîtra enfin que l'humanité ne commence pas une tâche nouvelle, mais qu'elle achève son œuvre ancienne avec conscience. »⁷⁹

La matière des costumes du *Décameron* sera la matière la plus discutée dans ce travail de recherche. Le cheminement de la réflexion ayant abouti aux choix des matières et à la morphologie des costumes demeure inconnu. Donati ne faisait pas d'esquisses et il ne s'est pas exprimé par écrit quant au travail sur le film. On n'en sait que des bribes, mais qui encouragent le parti pris de centrer l'analyse sur ce point.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁹ Karl Marx, « Lettres à Ruge », in *Œuvres*, vol. III, *Philosophie*, édition établie par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 1982, p. 345.

Le témoignage de Farani, le couturier exécutif si l'on peut dire, insiste sur les très longues discussions qu'entretenaient Donati et Pasolini dans son atelier. Il en sait tout autant qu'on en saurait d'un dialogue dans un film muet et tenu à une distance considérable de l'appareil : la durée globale, la fréquence de prise de parole d'un interlocuteur et de l'autre, l'accord ou le désaccord. Les discussions étaient très longues, Donati parlait plus que Pasolini, ils étaient toujours d'accord. S'y ajoute encore un élément essentiel : ils ne discutaient pas de costumes, mais de tout. Cet accord sur « tout » se reflète dans l'adéquation des costumes aux idées et au film de Pasolini. Plus qu'une adéquation, on peut dire que les costumes construisent autant le film que la mise-en-scène de Pasolini et le visage des acteurs.

La présence de Chanel dans cette discussion n'est pas seulement un gage de l'importance de la matière textile et un révélateur des tensions sociales que l'industrie textile a mis en œuvre à travers le temps. Il y a des ressemblances formelles évidentes entre ses créations et des costumes que Donati crée pour les films. Il ne s'agit pas uniquement du *Décameron*, mais aussi de *L'Évangile selon Saint Matthieu*.

Il nous est dit de Chanel qu'« elle a découvert sa vocation par hasard, à son insu »⁸⁰. Donati, voulant se consacrer initialement à la peinture, dira la même chose de son devenir costumier. Il est possible que son introduction dans la haute société par Étienne Balsan, apporte à Chanel, en plus de la lecture du journal et des courses de chevaux, un aperçu du plaisir que ces gens ont à faire des farces et à se déguiser. Il est possible que ceci soit une des sources de son audace vestimentaire, ce qui rapproche alors la créatrice du costume de spectacle, bien qu'on ne souhaite jamais qu'un vêtement à la mode ressemble à un déguisement.

2. La Mort dans le tissu : de la momie égyptienne aux trucages cinématographiques

Lorsque des deux marionnettes interprétées par Totò et Ninetto Davoli il ne reste que le seul tissu, dans *Cosa sono le nuvole ?*, le spectateur affronte la certitude de leur mort. Ce trucage grossier et burlesque – que Jacques Aumont situe dans l'histoire du cinéma en rappelant *The Great Train Robbery*⁸¹ – permet de changer de registre instantanément. L'effet comique et bricolé, rappelant les pionniers du cinéma, est peut-être l'équivalent en images le mieux adapté au devenir inanimé d'un corps, tel qu'on l'expérimente dans la vraie vie. Dans le devenir autre chose c'est le choc qui compte pour que l'effet soit percutant et non pas le réalisme de la continuité avec ce qu'on était auparavant. Lorsqu'on pleure la disparition d'un être cher, on souffre de ce qu'il n'est plus là et non

⁸⁰ Anne Fontaine citée dans Isabelle Fiemeyer, *Chanel l'énigme*, p. 29.

⁸¹ Edwin S. Porter et Wallace McCutcheon, *Le Vol du grand rapide/L'Attaque du grand train (The Great Train Robbery)*, Etats-Unis, 1903, 11 minutes 59 secondes. « (...) ce sont alors deux poupées de chiffon molle, comme, dans *The Great Train Robbery*, le bandit que l'on a assommé et l'on va balancer du tender tout à coup se transforme en sac de pailles ». C'est ainsi que Jacques Aumont décrit la brusque métamorphose de Totò et Ninetto rappelant que Pasolini s'aligne dans la tradition d'un art qui s'est au départ imposé comme attraction de fête foraine.

pas de la continuité formelle entre la personne vivante et son corps mort. C'est pourquoi les « poupées en chiffé molle » étonnent suffisamment pour rappeler le même étonnement qu'on a face à la mort. Dans l'Égypte antique on enveloppait les momies éviscérées et asséchées dans du sel dans des bandes de tissu soigneusement superposées pour former des losanges en relief. Ainsi le tissu est là pour représenter la mort mais parfois aussi pour envelopper et protéger la trace de ce qui a été vivant. Nous rejoignons ainsi les considérations par lesquelles commence le texte « Ontologie de l'image photographique »⁸² d'André Bazin et qui ouvre le volume *Qu'est-ce que le cinéma ?*. L'auteur explique ainsi la raison de la présence de cette réflexion évoquant les momies égyptiennes en début d'un livre chargé de la tâche difficile de définir le cinéma : « La religion égyptienne dirigée tout entière contre la mort, faisait dépendre la survie de la pérennité matérielle du corps. Elle satisfaisait par là à un besoin fondamental de la psychologie humaine : la défense contre le temps. »⁸³ Le trucage enfantin des « poupées en chiffé molle », grâce à la surprise et à l'apparence futile de l'affaire, désengage « la défense contre le temps » et permet de franchir le seuil d'un rapport sensiblement différent avec le temps.

Un passage saisissant de l'introduction à la première journée du *Décameron* de Boccace, établit un tout autre rapport entre matière textile et mort. Il décrit ainsi la rapidité de la transmission du virus de la peste : « Les haillons d'un pauvre homme mort de la peste ayant été jetés sur la voie publique, deux porcs les avaient trouvés et, selon leur habitude, les avaient pris d'abord avec leur groin, puis avec leurs dents et s'y étaient frotté les joues. Moins d'une heure après, ayant un peu titubé comme s'ils avaient pris du poison, tous deux tombèrent morts sur les haillons qu'ils avaient malencontreusement saisis. »⁸⁴

Le rapport que la matière entretient avec le temps se trouve amplifié dans les reconstitutions historiques qui sont appelées aussi « des films en costumes ». Le *Décameron* est à proprement parler un film en costumes et ce sont ces vêtements créés pour l'occasion qui introduisent et qui matérialisent substantiellement le rapport à l'histoire.

Selon Benjamin, il serait absurde en soi de prétendre qu'un film historique puisse jouer le rôle qu'on imagine tous spontanément : nous faire voyager dans le temps. Car pour lui, justement « la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. (...) en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit. »⁸⁵ Il faut avoir à l'esprit ce sens du verbe « actualiser » avant de considérer l'affirmation

⁸² André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 9-17.

⁸³ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁴ Boccace, *Décameron*, p. 40.

⁸⁵ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935) in *Œuvres*, tome III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 73.

de l'actualité du Moyen Âge que Pasolini répète avec une certaine insistance lors des entretiens qu'il donne autour du *Décameron*. Benjamin affirme que la capacité destructrice des médias qui opèrent avec la reproductibilité technique, c'est-à-dire « la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel »⁸⁶ – avec une valeur cathartique – n'est nulle part ailleurs plus remarquable que dans le film historique. Benjamin, lors de sa diatribe contre la photographie et le cinéma qui seraient, avec d'autres phénomènes du début du 20^e siècle responsables de la perte de l'aura, ne croit pas à une évolution du cinéma vers une dimension théologique ou magique telle que l'affirme Abel Gance : « Le langage des images n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n'y a pas encore assez de respect, de culte. »⁸⁷ En revanche, chose qui est essentielle pour l'argumentation des chapitres qui suivront, il prête au cinéma le rôle de fournir « les éléments les plus probants » pour des analyses des changements culturels, ou même de civilisation, fondamentales, c'est-à-dire un révélateur de faits anthropologiques. « De même, en effet, qu'à l'âge préhistorique la prépondérance absolue de la valeur culturelle avait fait avant tout un instrument magique de cette œuvre d'art, dont on n'admit que plus tard, en quelque sorte, le caractère artistique, de même aujourd'hui la prépondérance absolue de sa valeur d'exposition lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience – la fonction « artistique » – apparaisse par la suite comme rudimentaire. Il est sûr que, dès à présent, le cinéma fournit les éléments les plus probants à une telle analyse. »⁸⁸ Il est possible que le désir de ne pas achever son œuvre qu'exprime Pasolini en tant que Giotto à la fin du *Décameron* signe déjà le devenir rudimentaire de la valeur d'exposition de l'œuvre d'art. L'art reste donc auprès du modèle. L'art s'accomplit en inspirant à l'artiste le désir de faire œuvre. Il suffirait donc que l'artiste regarde. Que voit-il donc ? Il voit ce qui pourrait être la proposition utopique d'un monde qui pourrait correspondre à un devenir de l'humanité tel que Marx le définissait dans sa vision du matérialisme historique comme l'avènement d'une société sans classes.

Mais toutes ces analyses se feront en restant près du concret, près de ce que le spectateur voit dans le film : des costumes et des corps. Le sujet de ce travail doit être capable de se décentrer en permanence. Cela-même est une preuve de son intérêt et de sa qualité.

Il peut sembler étrange qu'il y ait déjà plus de données biographiques concernant Chanel que Pasolini ou Donati. C'est parce que le film qu'ils ont créé est un outil extensif pour analyser pratiquement tout le reste. Et, inversement, ces rapprochements nourrissent des généalogies formelles et idéologiques qui méritent d'être révélées.

La discussion peut continuer en joignant ici un autre grand penseur dont l'un des livres les plus marquants est paru en même temps que le cinéma – Bergson, *Matière et mémoire* (1896). Étant

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Abel Gance cité dans Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », p. 85.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 80.

donné les contraintes de concision adaptées à une introduction le choix est porté ici sur deux formulations de l'introduction au livre de Bergson écrite par Denis Forest : « la matière est dénuée de mémoire parce qu'elle est plus profondément [...] la répétition de son propre passé »⁸⁹. Considérant que ce passage puisse se référer aux costumes du film *Décameron*, en tant que matière en voici un autre qui peut se référer aux corps qui les revêtent : « l'image qu'est le corps, en définissant un certain présent, est toujours débordée par le passé, et ne peut l'inclure. »⁹⁰ Ces passages résument les rapports qu'entretiennent la matière et le corps avec le passé et le présent. Il est fécond de les envisager à l'œuvre dans une reconstitution historique, également par rapport à la manière dont Benjamin considère l'actualisation.

3. Conclusion : l'intérêt d'étudier la matière des costumes

Compte tenu de la méthodologie particulière de ce travail, il a semblé plus judicieux de débiter par un exemple permettant de dérouler une arborescence d'analogies. Il est ainsi donné un avant-goût du contenu de la thèse tout en raccordant le film *Décameron* à des problématiques aussi importantes, et en apparence éloignées, comme l'impact de l'industrie textile sur l'évolution de la civilisation occidentale, la vision de la lutte des classes de Marx, la représentation du monde générée par les progrès de la physique quantique, la pertinence du cinéma comme outil d'analyse. Si la référence à la physique quantique a été ici une preuve extrême de la porosité des limites, la suite portera davantage sur des aspects affiliés aux disciplines des sciences humaines. Ces différents aspects – liés à l'histoire, l'histoire de l'art, la mise en scène, la scénographie, le choix des acteurs – et leurs implications plus larges ou plus détaillées seront essentiellement abordées à travers la matière. Non seulement la matière du cinéma comportant toute chose susceptible d'être filmée, mais plus en profondeur : la matière des costumes du film.

⁸⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, introduction, notes, chronologie et bibliographie par Denis Forest, édition établie sous la direction de Paul-Antoine Miquel, Paris, GF Flammarion, 2012, p. 18.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 22.

CHAPITRE 2 - AU COEUR DE LA RÉALITÉ

Il est nécessaire, avant même de se lancer dans l'analyse des significations du film et des choix esthétiques et politiques qu'il implique, de faire un point sur quelques axes principaux de la réflexion de Pasolini. Très représentatifs de sa pensée générale et en même temps spécifiquement liés à La Trilogie de la vie, ces propos ont été recueillis dans une émission télévisée précédant de peu la sortie en salles du dernier volet de la trilogie, le film Les Mille et une nuits.

I — ORIGINE DE L'EXPRESSION, SITUATION D'ENTRETIEN, PROPAGATION DES PENSÉES, LIEN AVEC LE MONDE MÉDIÉVAL

En 1974, alors qu'il a achevé la *Trilogie de la vie* et qu'il travaille sur *Salò*, Pasolini est invité dans une émission télévisuelle produite par Mario Novi où il est interviewé en studio par Francesco Savio. Lors de cet échange, Pasolini est également amené à répondre au critique Morando Morandini et à l'écrivain Vittorio Sermonetti, dont les avis, sous forme de captations filmées, sont diffusées de manière un peu intimidante sur un grand écran⁹¹. L'émission prendra comme titre une affirmation de Pasolini, celle d'avoir voulu être « au cœur de la réalité » (« *al cuore della realtà* »)⁹², extraite d'un entretien de 1967 où Pasolini expliquait ainsi la raison de son passage de la littérature au cinéma. Ce choix de titre est inspiré car le désir d'être au cœur de la réalité correspond aux films de la *Trilogie de la vie*. Non seulement sont-ils les derniers en date d'une démarche qui s'était d'emblée engagée dans cette voie, mais parce qu'ils sont ceux qui, de sa filmographie, y aboutissent le mieux. (Je reprends ici l'avis de Pasolini dans le sens où *cœur de la réalité* pourrait être l'équivalent de la *vie* qu'il affirme avoir privilégiée dans ces trois films plus qu'ailleurs dans son œuvre.)

⁹¹ Ce dispositif ne manque pas de rappeler la scène du film *Les Temps modernes* (1936) de Charles Chaplin où le protagoniste qui a pris une pause pour fumer (illicitement) dans les toilettes de l'usine, a la surprise de voir apparaître derrière lui l'image mouvante et surdimensionnée du directeur qui le réprimande. On pourrait donc dire que l'image filmée surveille et punit ou en tout cas qu'elle renforce en la rendant visible une tendance déjà à l'œuvre dans bon nombre de sociétés. En s'exprimant contre la télévision, Pasolini visait notamment l'autorité qui émane par défaut de la personne filmée (exprimant un avis).

⁹² Savio Francesco, *Al cuore della realtà*, v.o. avec sous-titres français, 55 minutes, 1974.

En raison de son dispositif autoritaire – d’autant plus dans les cas des interlocuteurs absents – et du contenu défavorable exprimé parfois de manière irrévérencieuse, cet entretien révèle tous les inconvénients que Pasolini voit dans le dispositif télévisuel. Cependant, cet échange est massivement façonné par la présence et les propos de Pasolini, au point qu’il finit par gagner le bras de fer avec l’hostilité qu’on oppose au non-conformisme de sa pensée. Le titre en témoigne, tout comme le contenu qui émerge de ce débat comme d’un discours ininterrompu.

Cette émission est donc particulièrement intéressante du fait qu’elle met en scène de manière éloquente les jugements abrupts et injustes auxquels était soumis publiquement Pasolini. On y voit la forme que prenaient ces affronts médiatiques, comment sa personne était parfois accablée d’accusations au point que l’on s’approchait de l’atteinte à l’intégrité physique. Elle est typique non seulement du fonctionnement des médias mais aussi des tensions que traversait l’Italie à ce moment-là – durant les années de plomb, les agressions pouvaient se dissimuler au sein du discours, sous l’apparence d’une divergence purement intellectuelle. On voit aussi d’autre part, comment ses détracteurs deviennent, sans s’en rendre compte, des apôtres de sa pensée, car leurs observations parfois abruptes, anecdotiques et d’intention méprisante, synthétisent et consolident la voix de Pasolini. Si cela peut se produire, c’est que sa pensée et son action ne relèvent pas d’une simple opinion. Pasolini s’impose car il manifeste un contenu qui ne se résume pas à une opinion telle qu’elle peut être exposée dans un débat. L’analyse de cet entretien, menée ci-dessous, vise à découvrir comment l’affirmation du désir d’être au cœur de la réalité définit la position idéologique de Pasolini en rapport avec l’opinion publique, en tout cas telle qu’elle est fabriquée et véhiculée par les médias. Il s’agit d’étudier en quoi cette différence, initialement perçue avec hostilité, devient une matrice de pensée que les interlocuteurs doivent s’approprier afin de nommer le contenu discuté, à entendre la matière des films qui composent la *Trilogie de la vie*. Pour le dire autrement, la création de la *Trilogie de la vie* conduit à se pencher sur la possibilité de l’existence d’un cœur de la réalité. Ce qui revient à accepter la présence d’un élément central qui soit incarné ou reflété en grande partie par le sexe et qui demande au spectateur contemporain de faire le détour par le Moyen Âge pour le saisir. Les recueils de contes médiévaux que Pasolini utilise pour ses scénarios – le *Décameron* de Boccace, *Les Contes de Canterbury* de Chaucer et *Les Mille et une nuits* – ont comme moteur narratif le hasard. Seront donc posées ci-dessous quelques prémisses visant à appréhender en quoi le cœur de la réalité a besoin du hasard médiéval pour battre son plein.

L'interviewer débute la discussion en demandant à Pasolini si l'intention de réaliser une trilogie avait été présente dès le départ ou si « celle-ci est née par hasard ». Ce à quoi Pasolini répond « Par hasard ». Il est essentiel de percevoir ici de quelle manière Pasolini reliera les termes *hasard*, *spontanément* et *logique* dans ses réponses suivantes afin de définir la raison d'être de son œuvre. L'importance du hasard (*caso* en italien) dans la manière dont Pasolini décrit le processus de création de la *Trilogie de la vie* fait écho à l'omniprésence de la Fortune (déesse du hasard) dans la mécanique narrative du *Décameron* de Boccace.

Il est symptomatique de l'interlocuteur du créateur, qu'il soit journaliste ou même critique ou théoricien littéraire de chercher à tout prix à saisir l'émergence d'une intention, de reconstituer la chaîne causale du processus créatif. Le hasard est dans ce cas le filtre⁹³ opaque qui garde l'acte créateur caché et indéchiffrable en termes de projet et d'intentionnalité. Comme dans les études de biologie moléculaire concernant l'apparition de la vie, même en remontant rétrospectivement la chaîne causale, les transformations restent explicables toujours grâce au déterminisme. C'est-à-dire, tout simplement, que l'on avise de la pertinence d'une modification moléculaire, parce qu'elle a eu lieu de fait. Parce que cela a eu lieu, on déduit que la mutation était potentiellement possible. En revanche pourquoi la transformation a eu lieu à un moment précis, demeure un mystère⁹⁴. Cette même capsule impénétrable enveloppe l'acte créateur biologique et artistique mais aussi l'événement lorsqu'il est étudié par l'histoire. La course après la chaîne causale est à la fois une lutte perdue d'avance mais souvent la seule manière de produire du savoir. La revendication d'une implication du hasard dans son processus créatif représente, de la part de Pasolini, la prise de conscience publiquement assumée du manque d'emprise possible sur la naissance de ses intentions créatrices, et c'est aussi le gage du fait que ses intuitions créatrices épousent le fonctionnement de la vie. Si ce n'est pas cela qui crée le plus de controverses lors des entretiens, cela demeure un contenu constant et irritant, la quintessence insaisissable de ces échanges.

Dans la dialectique télévisuelle où tout peut être soumis à débat et expliqué en direct, l'acte créateur est éminemment suspect, car il relève d'un ineffable que la télé réalité ne supporte plus. On observera la même agressivité, plus ou moins latente et pour les mêmes raisons, de la part du journaliste lors d'un entretien similaire qui confronte les choix et les intentions d'un autre grand

⁹³ Ayant la même étymologie que le feutre, dans le latin médiéval, le filtre opaque produisant une ambiance feutrée a pu avoir la connotation négative de tout ce qui représente l'opposé de la transparence en politique.

⁹⁴ Dans ces dernières quatre phrases je rappelle de manière très synthétique des propos discutés par Jacques Monod dans son essai de 1970, *Le Hasard et la nécessité*, sous-titré *Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne* et paru aux Éditions du Seuil.

créateur du 20^e siècle, Joseph Beuys, à la mise à plat quémandée par l'opinion publique dans le dispositif des médias de masse⁹⁵.

Pour revenir *Au cœur de la réalité*, lorsque Pasolini raconte avoir eu l'idée de réaliser un film d'après les *Mille et une nuits* en filmant au Yémen un épisode du *Décameron* qui n'a finalement pas été intégré dans le montage final – la nouvelle d'Alibech – le journaliste s'obstine à y voir « un dessein, vu à posteriori, ou une exploration progressive »⁹⁶. Il y a donc une résistance de l'interlocuteur à accepter la première partie de la réponse : « par hasard ». Ce à quoi Pasolini rétorque « Si les idées me sont venues spontanément, puis ont formé un tout, cela signifie qu'il y a une logique. Je crois donc que la trilogie a sa raison d'exister. »⁹⁷ La spontanéité est la dimension plus acceptable d'un point de vue psychologique et discursif du hasard, mais elle sous-entend le même aspect inaccessible et inexplicable relié à l'intention. D'où, par la suite, le processus créatif s'édifie par la présence indubitable et cohérente de l'ensemble créé, le « tout ». Pasolini arrête l'investigation archéologique en amont pour regarder en face ce qui est là, la *Trilogie*, un tout. De plus, si la spontanéité – autrement dit, l'intervention du hasard dans le processus créatif – peut créer un tout, « cela signifie qu'il y a une logique ». Il est frappant que cette phrase soit au présent et non pas au passé, c'est-à-dire que Pasolini ne dit pas « cela signifie qu'il y avait eu une logique ». Il n'essaie pas de faire gagner en pertinence la spontanéité initiale, qui est donc perméable au hasard, en revendiquant une logique qui aurait été sous-jacente dès le départ et qui se révèle sur le tard. C'est tout le contraire : la logique est issue du fait que la spontanéité poussée par le hasard épouse un acte créatif qui parvient à créer un tout. Pasolini construit ainsi – de manière très boccacienne – une alternative à l'habitude très commune de traiter dans une opposition dualiste la pensée (autrement dit la raison) et le hasard. Puisque c'est en lui demandant de choisir entre ces deux options que Francesco Savio lui adresse la première question – « vous pensiez déjà à une trilogie ou celle-ci est née par hasard ? ». Pasolini fait donc participer le hasard à la raison d'une manière qui crée la saveur inédite des contes de Boccace mais qui dédouane aussi de manière acrobatique la volonté de l'auteur d'une manière dont on accuse trop facilement l'ambiguïté. Les pactes que Boccace noue et dissout tout le long du *Décameron* avec dame Fortune, ne sont pas censés accroître une fascination littéraire pour l'improbable, mais fonder la raison d'être de son œuvre et de l'humanité qu'il représente, autrement dit le « tout » dont parle Pasolini. Il est nécessaire de préciser que cette manière d'accueillir le hasard est radicalement différente de ce qui s'est passé dans l'art et la littérature moderne au début du vingtième siècle de Mallarmé à Duchamp. Leurs travaux utilisent

⁹⁵ Cet entretien, ensemble avec d'autres prises de position de Joseph Beuys, sera analysé dans la partie consacrée au feutre.

⁹⁶ Francesco Savio dans *Au cœur de la réalité*.

⁹⁷ Pier Paolo Pasolini dans *Au cœur de la réalité*.

l'aléatoire pour marquer la différence d'avec la raison et non pas pour la faire participer à sa construction.

Pasolini propose donc une manière bien particulière de considérer le rapport entre raison et hasard, qui se fait difficilement entendre dans le système de pensée actuel où les deux termes sont conçus de façon dichotomique. Pour autant un arrangement entre des causalités explicables et inexplicables a été trouvé pendant la période médiévale, et cela a donné la forme à la civilisation européenne occidentale, telle qu'on la connaît.

III — LA TENSION ENTRE LE RATIONALISME ET LE RELIGIEUX QUE LE MONDE MÉDIÉVAL A SU TENIR

En parlant de ses films d'après des récits du Moyen Âge Pasolini adopte un discours correspondant à l'époque qui les a générés et il fait de ce discours un aboutissement de sa réflexion actuelle à travers le cinéma. Alexander Murray exprime ainsi la particularité de l'Europe occidentale médiévale comme une forme de vie issue de la tension acceptée sans être résolue entre l'intervention directe de la volonté divine et les lois naturelles : « It is unimaginable that European civilization could have developed as it did, as both religious and scientific at once, if no *modus vivendi* had been found between the concepts here in tension: God's direct intervention in nature, and natural laws. »⁹⁸ Tout comme Auerbach dans son ouvrage *Mimésis* exhibe la racine dichotome du réalisme littéraire occidental – et donc du Weltanschauung correspondant – en parlant du texte de l'Ancien Testament d'une part et de l'*Odysée* de l'autre, Murray s'appuie sur la même divergence originaire pour discuter l'évolution de la raison dans la société médiévale. Ainsi la civilisation grecque aurait été génératrice de la vision rationaliste et celle hébraïque, de la vision religieuse. L'auteur donne comme exemples paradigmatiques d'une part un passage de L'*Antigone* de Sophocle et d'autre part la condamnation d'Adam et Eve dans la Genèse. Dans la première citation l'homme subit les préjudices de sa propre folie, ce qui est le danger le plus grand auquel Dieu peut le soumettre. Dans la seconde, l'homme se rend coupable de ne pas avoir écouté la volonté de Dieu et sera puni par celui-ci. Dans le premier cas le mal est internalisé et réflexif, c'est un procès de conscience et dans la deuxième situation il s'agit d'un rôle passif où l'homme n'a pas la conscience du mal qu'il a généré, ce mal n'est compréhensible qu'aux yeux de Dieu en première instance, puis internalisé par l'homme en tant que péché. En fonction de ces deux pôles, Murray décrit ainsi la situation actuelle : « Two observations on our modern situation are nevertheless obvious enough. One is that the dominant role of science in our century is likely, on the face of

⁹⁸ Alexander Murray, *Reason and society in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 12.

things, to have inclined our culture artificially towards a ‘Greek’ vision of man. The other is that, if it has, then the imbalance thus created must touch every aspect of individual and social life. »⁹⁹ Il est possible que Pasolini ait créé la *Trilogie de la vie* comme une réponse à ce déséquilibre que Murray déduit de manière logique plutôt que de le constater dans les faits comme un problème de société. Si son versant assumé est le rôle prédominant de la science – qui est par ailleurs aussi la cause du fait que les interlocuteurs de Pasolini se méfient du mot hasard – le revers est de toute évidence la société de consommation que Pasolini a tant critiqué. Selon Murray, les deux attitudes initiales semblent avoir combattu depuis 1500 pour s’assurer l’ascendant sur les différentes époques successives : « Renaissance and Reformation, Enlightenment and Puritanism, scientific rationalism and nonconformity: Greeks and Hebrews have wrestled in different disguises in each century. »¹⁰⁰ Il dit aussi en quoi consiste le contre-courant à la société actuelle dominée par l’« optimisme technologique » : « the disciples of the Hebrew Marx, for whom the only society they know is morally rotten at heart. »¹⁰¹ Pasolini, marxiste hétérodoxe, a construit dans son œuvre cinématographique une archéologie de la lutte culturelle entre grecs et juifs. Ces aspects sont disséminés partout et se remarquent de manière très évidentes dans l’adaptation d’*Œdipe* – culpabilité rationaliste dont Pasolini renforce davantage l’acte de volonté – et dans l’adaptation de l’*Évangile selon Saint Matthieu* qui, certes est moins pertinente pour cette discussion que l’Ancien Testament, mais qui demeure valide dans la dichotomie. Au Moyen Âge, la tension entre la volonté de Dieu et les lois naturelles a été particulièrement ébranlée par les forts mouvements allant vers le haut ou le bas de l’échelle sociale, s’étant manifestés dès le 11^e siècle¹⁰², ce qui expliquerait l’apparition de la roue de la Fortune. Cette tension s’est accentuée davantage suite aux épidémies de peste qui ont décimé la population des villes comme Florence. Phénomènes qui ont fait se poser des questions, restés ouvertes, sur l’origine du fléau : punition divine ou catastrophe naturelle ? Restant ouverte, la question devenue tension acceptée, a ressuscité une fois de plus, la Fortune et son appétit insatiable pour l’instabilité.

Selon Murray, c’est grâce à la *Consolation de Philosophie* de Boèce que Fortune acquiert suffisamment d’estime pour ne pas être censurée par le Christianisme et intégrer en tant que présence constante le « schéma du monde médiéval »¹⁰³. Le monde médiéval a su tenir la tension entre des causalités probables et invraisemblables, en partie par l’explication rationnelle des

⁹⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁰ Alexander Murray, *Reason and society in the Middle Ages*, p. 4.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² « The truth explanation of its appearance is surely the situation described so far in this chapter: the growing prevalence and vigour, in the eleventh and twelfth centuries, of up-and-down social movement. », *Ibid.*, p. 99

¹⁰³ « Fortune was a classical goddess, with already a more varied history behind her than most classical goddesses, when the middle ages took her up. Boethius in prison, in the sixth century, had understandably included thoughts on Fortune in his *Consolation of Philosophy*. This treatment alone would have given Fortune the statutory respectability required to admit her to Christian thought. And she had other passports. She accordingly became a regular inhabitant of the medieval world-scheme. », *Ibid.*

miracles à laquelle aboutit Saint Thomas d'Aquin, mais aussi grâce à la survivance de la Fortune¹⁰⁴. La manière dont Pasolini construit son discours sur la création de son œuvre cinématographique d'inspiration médiévale est imprégnée par la vision du monde médiéval, encore plus, de l'intérieur du monde médiéval pourrait-on dire. Parce qu'il ne parle pas d'une vision médiévale du monde quant à la reproduction volontaire d'une iconographie médiévale dans son film, mais de sa propre imprégnation par une mentalité médiévale en tant que créateur. Cela assure une exigence de fidélité directement proportionnelle à la qualité du film issu de l'adaptation pour le cinéma d'un récit littéraire, selon le critère de Bazin¹⁰⁵. Tout ceci cautionne donc une fidèle adaptation de Boccace.

IV — LES FILMS LES PLUS IDÉOLOGIQUES DE LA FILMOGRAPHIE DE PASOLINI

L'interviewer de Pasolini, se contentant peu de l'affirmation que les idées génératrices d'œuvres puissent venir spontanément, veut remonter aux sources et propose une sorte de rétrospective sélective.

Avec Pasolini on assiste à un montage de fragments de son œuvre filmique, se mêlant aussi à un entretien saisissant de 1967 – ce qui est très pertinent pour un regard rétrospectif sur un poète et romancier qui a vécu son passage au cinéma comme une conversion religieuse – mais aussi reprenant les quelques lignes d'un de ses poèmes récents qui avait scandalisé même ceux qui se sentaient politiquement proches de l'écrivain-cinéaste¹⁰⁶.

Il est frappant que, dans les commentaires qui accompagnent ce film de montage réalisé avec des fragments de films de Pasolini, la recherche d'un monde innocent soit perçue comme synonyme à une absence d'idéologie. Ceci est d'autant plus étonnant que le monde décrit par Pasolini dans la *Trilogie de la vie* – et particulièrement dans *Les Mille et unes nuits* – mais aussi dans le documentaire sur ce qui était préservé au sein des *Murs de Sanaa* est présenté par opposition à la société de consommation. Logiquement une société qui s'oppose à une autre, cette dernière étant caractérisée par une idéologie se concrétisant ici en l'occurrence essentiellement par une politique économique particulière, ne pourrait pas ne pas être idéologique à son tour. Pour autant c'est ce

¹⁰⁴ Déesse très aimée par les rois étrusques, écarté par l'époque impériale romaine, discutée par les philosophes, détestée par les Pères de l'Église, la Fortune est attestée sous divers noms depuis les débuts de l'Antiquité. Même oubliée en tant que déesse, elle a survécu sous une forme reliquaire au sein du langage afin de désigner le reste de causalité qui ne pouvait être assigné à une instance connue.

¹⁰⁵ André Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 81-106. « On peut poser que, dans le domaine du langage et du style, la création cinématographique est directement proportionnelle à la fidélité. » p. 95 et « L'exemple de Bresson dans le Journal d'un curé de campagne est plus probant encore : son adaptation atteint une fidélité vertigineuse par un respect sans cesse créateur. » p. 97.

¹⁰⁶ Il s'agit du poème « Le PCI aux jeunes ! » publié pour la première fois en 1968 dans *L'Espresso* et dont la plupart du temps sont cités les quelques vers qui ont créé le plus de polémique à l'époque et à travers lesquels Pasolini montre son désaccord avec les étudiants issus de familles petite-bourgeoises et affirmant sa sympathie envers les policiers – fils des pauvres, lors des confrontations.

qu'exprime le constant porté sur *Les Mille et une nuits* mais se voulant généralement valable quant à l'intégralité de l'œuvre cinématographique pasolinienne : « C'est le thème qui s'illustre dans toute son œuvre, particulièrement dans *Les Mille et une nuits* qui illustre une réalité intacte sans plus aucune structure idéologie qui la corrompte et qui a été tournée en Orient, dans les mêmes lieux où résistent encore les murs intacts de Sanaa. »¹⁰⁷ Cette « réalité intacte » soi-disant dépourvue d'idéologie s'échafaude avec « la rage anti-bourgeoise » qui est évoquée par rapport au film *Porcherie* (1969) ou encore avec « la recherche d'une réalité plus vraie, sans filtre » perçue comme le moteur ayant déterminé Pasolini à réaliser ses *Repérages en Palestine*. À la fin du film présentant son œuvre, Pasolini montre son désaccord sur deux points principaux : le fait d'avoir tronqué sa poésie et d'en avoir, de par ce fait, déformé le sens, et deuxièmement « le fait que la *Trilogie* manque d'idéologie ». Ce que Pasolini revendiquera et affirmera par la suite afin de contredire cette opinion, est essentiel à la fois pour saisir la profondeur et la subtilité de ce que Pasolini a mis dans les trois films qui composent la *Trilogie*, mais aussi pour comprendre ma motivation d'avoir mené cette recherche doctorale. Pasolini s'exprime donc ainsi :

« Je répète que ces trois films sont mes films les plus idéologiques, car privilégier la vie plutôt que l'histoire est une affirmation extrêmement idéologique pour moi, un choix bien précis. Une prise de position contre un certain sentiment de l'histoire [qui s'est codifié]¹⁰⁸ et qui est devenu conformiste surtout dans la culture de gauche. Nous savons fort bien que l'histoire n'existe pas parce que le temps n'existe pas. Sans suivi chronologique, l'histoire qui s'y appuie n'existe plus. [S'il existe une histoire celle-ci n'est pas linéaire ou successive.] L'histoire que nous avons en tête est donc une illusion laïque. »¹⁰⁹

Ces quelques lignes expriment de manière bouleversante et concise les intentions de Pasolini par rapport à ces trois films en particulier mais il en revendiquera la cohérence avec la totalité de son œuvres, quelques répliques d'entretien plus bas, lorsque Savio remarque que la vie prends le dessus par rapport à l'histoire déjà dans *Accatone*.

La présente thèse de doctorat repose en premier lieu et essentiellement sur le fait de prendre au sérieux ces affirmations de Pasolini. Le fait que le *Décameron* soit répertorié par son auteur parmi ses films les plus idéologiques, lui donne un statut à part qui doit bénéficier d'un intérêt particulier. Cette recherche a été menée sur le *Décameron* et non pas sur *Les Mille et une nuits* – considéré globalement comme le film le plus abouti de la *Trilogie* – afin qu'on puisse déchiffrer les enjeux d'un monde où la vie est privilégiée au détriment de l'histoire, par opposition idéologique à l'Europe occidentale actuelle, mais dans le magma des prémisses qui lui ont donné naissance. Il est

¹⁰⁷ Savio Francesco, *Al cuore della realtà*.

¹⁰⁸ Je me suis permis de rajouter entre crochets la traduction des propos de Pasolini que l'on entend dans le film mais qui n'ont pas été repris dans les sous-titres français.

¹⁰⁹ Pier Paolo Pasolini dans *Au cœur de la réalité*.

important que l'opposition au monde actuel soit représentée dans son propre passé, nouée à des options d'organisation sociale et économique que l'histoire n'a pas suivi. Ce travail se consacre à un conflit organique interne à l'occident qui ne préfigure pas des échappatoires vers d'autres horizons géographiques plus ou moins fantasmés. Les affirmations de Pasolini mises en gras ci-dessus légitiment l'approche thématique et méthodologique de ce travail.

V — RÉALITÉ ANCIENNE ET ÉROS AUTHENTIQUE














Pasolini précise ses propos au fur et à mesure de la discussion. Lorsque Savio veut souligner que la vie qui est privilégiée dans ces films, est celle des corps, Pasolini refuse cette approximation pudibonde et oblige son interlocuteur à ne plus se voiler la face et il nomme « le sexe », mot que le présentateur télévisuel se défendra de prononcer. Si Pasolini considère que l'idéologie générale de ces films pourrait demeurer incomprise, celle plus spécifique de l'éros se traduit en mots de manière très intelligible : « Pourquoi ne pas donner à l'éros et au sexe le poids qu'ils ont vraiment dans notre vie ? » Cette vraie place du sexe est indissociable de la critique apportée à la société de consommation. « J'ai fait ces films pour critiquer indirectement la société industrielle de consommation que je n'aime pas. J'ai fait ces films comme protestation violente, explosant figurativement contre le présent. » Ceci représente l'idéologie plus vaste qui risque d'être incomprise et que cette thèse de doctorat essaie d'approcher par différents angles afin d'en circonscrire le sens tout en montrant à quel point sa qualité matricielle peut joindre et expliquer des branches éthiques, politiques et esthétiques. Le cœur sexuel de cette idéologie sera gardé présent mais la recherche se porte plus sur ce qui a demeuré un point mort dans l'analyse du film : cette vaste idéologie qui se lit entre les lignes. Si le scandale des sexes saute aux yeux, il a gardé dans l'ombre la violente critique tentaculaire touchant pratiquement tous les aspects de la vie et de la vie européenne telle qu'elle s'est construite dans son idée de progrès technologique. Le Moyen Âge est aussi à questionner en tant qu'héritage, en tant qu'origine, en tant que survivance. La vision du passé de Pasolini est pour le moins difficile à comprendre. Dans *La rabbia*, l'impression d'être dans une situation sans issue, est exprimée comme un écrasement entre la violence du monde archaïque et le terrible monde futur. À plus d'une décennie d'écart, il exprime la même impasse, quant à la liberté sexuelle, réprimée ou faussée à la fois par les survivances d'un monde traditionnel et archaïque et par les tendances actuelles : « (...) la partie vieille de notre société est hypocrite, répressive et donc ignore l'éros. La partie tolérante et permissive lui attribue des qualités qui me déplaisent. C'est une fausse tolérance, une fausse permissivité, donc une forme d'aliénation. » Car selon Pasolini, la société de consommation se rend coupable d'une « manipulation des corps ». La

difficulté dans les propos de Pasolini est d'arriver à comprendre en quelle mesure le Moyen Âge fournit tout de même à Pasolini la source d'une réalité ancienne qu'il affirme avoir « repêché » : « Moi, j'ai repêché cette réalité ancienne où j'ai retrouvé un moment de l'éros authentique, même si j'ai ensuite affabulé. La substance pour moi en est réelle. » La question qui se pose est de savoir si la source de cette réalité ancienne où l'éros aurait été authentique, est la littérature de Boccace ou bien les événements réels que raconte son *Décameron*, avant qu'ils deviennent littérature. Dans la continuité de la visualisation proposée dans l'introduction et en anticipant sur la conclusion qui proposera une interprétation de *La volonté de Dante à être poète* qui avoisine de près la théorie du cinéma de Pasolini et la manière dont il a conçu ses adaptations, on verra suite à la traversé des chapitres suivants de quelle manière se construit cette substance réelle. Elle est ni dans l'œuvre, ni dans sa source d'inspiration, mais dans la visualisation qu'elle engendre chez le spectateur.

VI — UNE QUESTION DE COMMUNICATION

*È un film sul popolo, di popolo e anche per il popolo.*¹¹⁰

Ce tableau est une tentative de représentation de l'idée du cœur de la réalité et d'une réalité qui parle avec elle-même, le tout étant basé sur l'idée de communication.

	A	B	C	D
1	 Au coeur de la réalité	Pasolini	Boccace	Peuple
2	Intention de l'auteur			
3	Découverte de l'intention de l'auteur : attentes du public			
4	Tournage et diffusion du film			
5	L'Abjuration			

¹¹⁰ Pier Paolo Pasolini, Copie carbone accompagnant la première ébauche du scénario. Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux, Archivio contemporaneo Bonsanti, Firenze, PPP II.1.141.50.

*Tableau 14. Mises en rapport de différentes instances de communication autour du
Décaméron.*

La deuxième ligne du tableau figure la naissance de l'intention de l'auteur. Selon le témoignage de Pasolini, l'idée lui est venue en avion alors qu'il revenait du tournage de *Médée*. (Il avait déjà lu des nouvelles de Boccace auparavant, notamment parce que Boccace faisait partie du programme scolaire. Mais son choix se portera surtout sur des nouvelles au contenu licencieux qui, justement, ne sont pas lues à l'école.)

Suspendu dans un avion, Pasolini se rapproche de l'auteur Boccace, assimile ses projections sur les gens de son époque et projette à son tour la transposition des récits qu'il a lu. Il dit avoir été saisi d'une joie extrêmement plaisante lors de ce souvenir de lecture. L'auteur, dans sa bulle – concrètement matérialisée par l'avion – suspendu parmi les nuages, à quelques milliers de mètres d'altitude, au-dessus du fourmillement des humains, commence à envisager des gens de son époque qui prêteraient leurs traits aux personnages de Boccace. L'extériorité que représente l'avion délie les temporalités de leur ancrage chronologique. (En prenant l'avion on atterrit dans un autre lieu, qui peut aussi nous sembler un autre temps – médiéval en l'occurrence – Pasolini a fait cette expérience lors de ses voyages en Inde et la fera aussi au Yémen ultérieurement. Mais ce Tiers-Monde conçu souvent comme un ailleurs géographique se trouve aussi en Italie dans la précarité de certains groupes.)

Le moment représenté par cette ligne du tableau, malgré l'isolement dans l'avion et l'expérience livresque qui fait rire de joie Pasolini, n'est pas uniquement un moment confidentiel entre deux auteurs. Il suscite la réaction de Pasolini, par son pouvoir d'évocation, son réalisme. Pour cette raison, ce moment initial de la création d'une œuvre – qui deviendra le film *Décaméron* – qu'on pourrait nommer *inspiration*, ne se produit pas seulement au sein de l'art, de la littérature au cinéma, mais déjà, du fait du réalisme de Boccace, au cœur de la réalité. Il faut rappeler que l'expression « au cœur de la réalité » apparaît dans une déclaration de Pasolini pour expliquer la motivation de son passage de la littérature au cinéma. Ce passage n'implique pas le rejet de la littérature. D'une part Pasolini restera romancier et poète, deviendra dramaturge. D'autre part, la plupart de ses œuvres cinématographiques réactivent ce passage, non pas comme un franchissement mais comme une connexion analogique nécessaire entre la littérature et le cinéma, car ses longs-métrages seront essentiellement des adaptations littéraires. L'écrit ne se désolidarise pas du cinéma, il y appartient de manière figurée, analogique et littérale : « Si le cinéma n'est donc rien d'autre que la langue écrite de la réalité (qui se manifeste toujours par des actions), cela signifie qu'il n'est ni arbitraire ni symbolique : il représente la réalité à travers la réalité. »¹¹¹ L'écrit demeure pour

¹¹¹ « Sur le cinéma » in *L'Expérience hérétique*, p. 79.

illustrer la dimension d'*abstraction concrète* que Pasolini considère spécifique à toute langue, comme étant ce qui décrit les allers-retours entre action, parole, déduction.

J'ai choisi de commencer ce travail par l'analyse de textes écrits – les articles de journaux – afin d'aborder une autre forme d'écrit que l'œuvre littéraire ayant servi d'inspiration ou alors le scénario. Sans pouvoir toucher du doigt le sens figuré de l'écrit que Pasolini vise en parlant de cinéma comme langue écrite, ces différentes formes d'écrits autour du film qu'il s'apprête à faire étoffent cette dimension de l'écrit indissociable de l'action et de l'oralité qui nous permettra d'approcher le film et de donner des jalons concrets pour la compréhension de sa théorie cinématographique.

Les descriptions réalistes de Boccace produisent la rencontre de gens réels du Moyen Âge avec des personnes contemporaines dont Pasolini commence à avoir l'intuition qu'ils pourraient redonner vie aux personnes réelles qui ont inspiré Boccace. De ce fait, l'intention de Pasolini, se présentant comme l'intuition de possibilités de casting, crée déjà un lien entre la réalité médiévale et la réalité contemporaine, dont la partie précaire porte déjà l'empreinte médiévale, dans un sens historiquement figuré mais matériellement conforme.

La troisième ligne du tableau concerne le chapitre consacré au tournage du *Décameron* aux yeux de la presse écrite.

La nouvelle de l'intention de Pasolini de faire un film d'après Boccace commence à se répandre. Le symbole du téléphone a été choisi pour marquer l'oralité, une partie de cette transmission se faisant par téléphone entre des différentes rédactions de journaux de différentes villes italiennes. La case suivante souligne la dimension de bouche-à-oreille qui se dégage de ces échanges, mais aussi la supposée diffusion de cette nouvelle par des personnes ayant lu tel journal à des personnes qui n'étaient pas encore au courant lors de discussions, soit le prolongement oral, de personne à personne, de la diffusion par la presse. Ces symboles ont été situés en dessous de la colonne « Boccace » afin de signifier l'analogie avec la transmission orale de bon nombre de contes qui paraissent dans le *Décameron*, fait qui a assuré leur préservation et leur circulation avant que Boccace ne les recueille et les fixe par écrit, mais peut-être aussi après. Ce choix vise aussi à rapprocher les deux sens du mot nouvelles : actualité et écrit littéraire. Les nouvelles de Boccace, ayant été des actualités à un moment donné, nous sont parvenues comme des récits littéraires, mais leurs qualité originale est réactivé par le fait qu'elles font à nouveau partie de l'actualité relatée par la presse. On retrouvera des phrases attribuant aux personnages de Boccace des actions au présent, ce qui peut sembler troublant mais qui ne fera que décrire ce qui se passe sur le plateau de tournage. La troisième case indique que le peuple commence à être au courant en se sentant directement visé, car Pasolini mène son casting à même les rues et choisit des lieux qui n'ont pas l'habitude de se

trouver sous les feux des projecteurs. Le haut-parleur a été choisi pour exprimer la large diffusion de la nouvelle concernant le prochain tournage mais aussi pour indiquer la connexion entre cette dimension orale qui demeure dans la presse écrite avec l'oralité de l'appel au tournage des scènes sur le plateau, qui, peu après convoquera les personnes choisies par Pasolini à interpréter les scènes. Dans la quatrième ligne qui représente le tournage à proprement parler, le clap de cinéma marque le partage des séquences du film qui suivent en grande partie le contenu des nouvelles. (Les écarts par rapport au texte de Boccace seront analysés ultérieurement.) Néanmoins, le clap indique encore une fois l'oralité. Le symbole de l'œil signifie le regard que le peuple finit par poser sur lui-même en regardant le film, à entendre les analogies visuelles entre leur époque et l'époque figurée, entre les physionomies qu'ils connaissent et celles qu'ils découvrent, comme venant d'un autre temps. Le cercle se referme à chaque fois sur le peuple tel qu'il est révélé à lui-même par le réalisme, que Pasolini, afin d'offrir sa propre vision, nomme « cœur de la réalité ».

Sur la dernière ligne celle de l'abjuration, la figure de la première case symbolise l'abjuration publiée par Pasolini dans la presse. Il était important que la publication dans la presse relative à ce film, la seule qui résulte de l'initiative de Pasolini, se trouve sur la même colonne que la diffusion par la presse de l'intention de ce projet de film.

Dans la case suivante, la montre a été choisie pour figurer l'interconnexion entre l'abjuration de Pasolini et le regret de s'être consacré à des nouvelles grivoises que Boccace manifeste en étant plus âgé. Ce geste qui est en quelque sorte répété environ 600 ans après, détache l'œuvre de son auteur pour le remettre complètement au peuple.

CHAPITRE 3 - LE TOURNAGE DU *DÉCAMÉRON* AUX YEUX DE LA PRESSE ÉCRITE

*Dans ce chapitre je me propose de suivre, dans l'ordre de leur parution, les articles de presse concernant les préparatifs du tournage et le début du tournage du *Décameron* de Pier Paolo Pasolini. Dans un deuxième temps, lorsque le tournage approche de sa fin, ou encore, lorsqu'il est à peine fini, fait surface une autre série d'articles plus détaillés et documentés qui sont utilisés comme sources ponctuelles pour d'autres analyses dans ce travail. Bien que le tournage se soit déroulé à une vitesse considérable – Pasolini atteint la performance de tourner jusqu'à une centaine de plans par jour – le besoin de séparer les réactions de la presse écrite selon deux temporalités différentes se justifie par la nature différente des articles. Dans un premier temps, les informations liées au projet de Pasolini de tourner un nouveau film sont traitées par des journalistes d'actualités ; dans un deuxième temps, il s'agit de journalistes spécialisés puis, lorsque le film sort en salle, de critiques de cinéma. Les premiers témoignages m'intéressent précisément en raison de leur marge d'inexactitude plus vaste, comme s'il s'agissait d'un bouche-à-oreille, similaire au jeu du téléphone arabe, car les informations étaient souvent hâtivement transmises depuis un bureau central aux journaux de différentes villes¹¹².*

Au-delà du fait de juger de la validité des données et de discerner des attitudes de sympathie ou d'hostilité, il m'importe de saisir le type d'attente que les journaux invitaient à avoir vis-à-vis de Pasolini. La rumeur publique, parfois inexacte ou naïve quant à son rôle dans le paysage culturel de son époque, est en continuité avec le non-professionnalisme des acteurs qu'il trouve pour son casting. Ces « manquements » au professionnalisme que la population manifeste au sujet du

¹¹² On retrouve chez Carlo Vecce aussi un intérêt pour ce bavardage à l'aveugle autour du *Décameron* : « Prima di uscire nelle sale, *Il Decameron* di Pasolini è un film che nessuno ha visto ma di cui tutti parlano. È questo un altro piccolo capolavoro di Pasolini, stavolta nel campo della comunicazione mediatica, dalla stampa quotidiana alla televisione [...] una comunicazione sempre odiata e amata, respinta con sdegno ma anche cercata con insistenza perché alla fine è uno dei mezzi di cui si può servire per instaurare un contatto col suo pubblico. Col suo « popolo ». » (« Avant sa sortie en salles, *Le Décameron* de Pasolini est un film que personne n'a vu mais dont tout le monde parle. Il s'agit d'un autre petit chef-d'œuvre de Pasolini, cette fois dans le domaine de la communication médiatique, de la presse quotidienne à la télévision [...] une communication toujours haïe et aimée, rejetée avec dédain mais aussi recherchée avec insistance parce qu'elle est finalement l'un des moyens qu'il peut utiliser pour établir un contact avec son public. Avec son "peuple". »). Carlo Vecce, *Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno*, Roma, Carocci editore, 2022, p. 94.

contenu du film – de l’intérieur en tant qu’acteur ou de l’extérieur comme journaliste ou critique – participe du projet Décaméron. Ces gens qui se méprennent sur les intentions de Pasolini, qui s’étonnent bêtement qu’un réalisateur puisse faire des films comiques après avoir tourné des tragédies et fait des films tragiques, assurent une continuité avec l’étonnement flatté du vendeur ambulancier de boissons auquel Pasolini demandera de tenir le rôle de Ricardo ou encore, à l’intérieur du film, avec le rire, au premier abord inexplicable, du mari de Peronella lorsqu’il nettoie les parois d’un tonneau pendant que sa femme se donne à son amant. Le rayonnement des intentions de Pasolini s’élargit bien au-delà de son action directe. Au moment où il tourne le Décaméron, sa notoriété est assez grande et ambiguë pour susciter la curiosité et l’envie de participer au projet qui permettra au public de se retrouver lui-même, à l’intérieur comme à l’extérieur de l’œuvre.

Pasolini situe d’emblée son projet au-delà du monde des spécialistes et il crée une continuité entre l’actualité et le monde médiéval, entre les spectateurs et les acteurs. Il lui suffit d’aborder ce sujet pour produire un alignement entre le monde interne et externe au film, une ouverture qui permet à la candeur d’écarter les mauvaises intentions pour que son message circule sans obstacle.

Le Décaméron de Pasolini, en tant que projet, se vit déjà comme une coopération plus étroite qu’aucune des parties prenantes ne pourrait l’avouer consciemment. Il se crée, entre Pasolini et le peuple italien, un rapport qui matérialise l’une des principales thèses de sa théorie sur le cinéma, du film comme espace dans lequel la réalité se parle à elle-même.

En ce sens L’Abjuration se situe tout à fait naturellement dans la continuité de ce processus de mise en communication de la réalité avec elle-même en supprimant l’entrave de l’auteur.

I — JUIN 1970

Au début du mois de juin 1970 la nouvelle concernant la préparation d’un nouveau film par Pasolini commence à être diffusée aux quatre coins du pays, suite à un communiqué de presse partant de Rome. Sous différents titres, l’information suivante se répand dans les journaux italiens :

« Pier Paolo Pasolini a commencé ces jours-ci la préparation de son nouveau film, “Le Décaméron”, qui sera produit par Franco Rossellini pour la “PEA”¹¹³. Les prises de vue de la nouvelle œuvre de l’écrivain-réalisateur commenceront le mois de juillet prochain et se dérouleront en France, en Afrique, au Yémen et dans l’Italie méridionale, surtout à Naples. Le film ne contiendra pas toutes les nouvelles du “Décaméron” : seulement quelques-unes, en particulier les napolitaines, seront portées à l’écran dans une transcription cinématographique élaborée par le même Pasolini. Le film sera distribué

¹¹³ Produzioni Europee Associati

en Italie par la “PEA”. La direction de la photographie a été confiée à Tonino Delli Colli alors que les costumes seront dessinés par Danilo Donati. »¹¹⁴

À quelle phase du travail sur le film dont la préparation est dite commencer cette annonce se réfère-t-elle ? Il est certain que, si la société de production (et de distribution) est déjà connue, Pasolini a dû commencer à écrire le projet bien avant. Il s’agit donc de la préparation du tournage. L’ambition de précision et d’actualité que démontre la presse écrite ne relève pas (seulement) de la fascination pour sa personne, auquel cas le « commencement » aurait été cherché dans les intentions de l’auteur. La presse situe plutôt le « commencement » là où le dialogue entre la sphère intime de l’auteur et la sphère publique est déjà entamé. On informe sur ce qui concerne d’ores et déjà le domaine public. Lorsque l’intention de l’auteur a franchi le seuil de la faisabilité, l’affaire intègre l’espace collectif. Dès qu’on en parle – dans les journaux – on est déjà du côté de l’accomplissement. Le partage d’une intention est communication et la communication est un fait. Ce qui sera de l’ordre de la *subjective indirecte libre* dans le film, a déjà débuté. Différentes sphères du paysage social s’activent autour de ce commencement.

Le lecteur est averti sur le commencement des préparations pour une œuvre à venir. Une œuvre cinématographique implique l’industrie spécifique de son média : main d’œuvre, acteurs, figurants, décors, machines. Le tout se soldant avec un objet film et avec divers échanges économiques. En étant créé, le film crée de l’emploi ; son tournage est un événement.

De ce même communiqué de presse, on comprend que Pasolini suscite l’intérêt. Il est assez connu pour ne pas avoir besoin d’une présentation. Son activité lui a attiré la notoriété. La locution nominale « scrittore-regista » par laquelle il est désigné, témoigne à la fois d’une certaine familiarité, mais aussi d’une chronologie juste. C’est dans cet ordre-là qu’il s’est inscrit dans la mémoire du public, d’abord comme écrivain, ensuite comme réalisateur. De plus, le fait que l’attribut d’*écrivain* demeure indissociable de celui de *réalisateur*, alors même qu’on parle cinéma et que la filmographie de Pasolini se justifie largement par elle-même, est un fait notable. Cela démontre l’imbrication forte de l’écriture et du cinéma de Pasolini et souligne néanmoins l’habilitation que les journalistes lui reconnaissent, d’être la personne appropriée pour porter à l’écran encore un texte important de la grande tradition littéraire. Je rappelle que Pasolini, à cette date, a déjà porté à l’écran *L’Évangile selon Saint Matthieu*, *Œdipe* de Sophocle, *Médée* d’Euripide. Même lorsqu’il agit en cinéaste, Pasolini écrivain ne peut donc pas être oublié, surtout qu’il s’agit encore une fois d’une adaptation littéraire. Les médias ont retenu le jeu de rôles de *La Ricotta*. À

¹¹⁴« Pier Paolo Pasolini ha cominciato in questi giorni la preparazione del suo nuovo film, “Il Decamerone”, che sarà prodotto da Franco Rossellini per la “PEA”. Le riprese della nuova opera dello scrittore-regista cominceranno nel prossimo mese di luglio e si svolgeranno in Francia, in Africa, nello Yemen e nell’Italia meridionale, soprattutto a Napoli. Il film non comprenderà tutte le novelle del “Decamerone” : soltanto alcune, in particolare quelle napoletane, saranno portate sullo schermo in una trascrizione cinematografica elaborata dallo stesso Pasolini. Il film sarà distribuito in Italia dalla “PEA”. La direzione della fotografia è stata affidata a Tonino Delli Colli mentre i costumi saranno disegnati da Danilo Donati. »

l'intérieur de ce film sur le tournage d'un film, Orson Welles joue le réalisateur et il lit au journaliste qui vient l'interviewer la fin de la poésie « 10 giugno »¹¹⁵ qui n'est pas encore intégrée à une anthologie de poèmes mais à un livre autour de son précédent film *Mamma Roma*. À l'intérieur de ce film dans le film, Pasolini choisit d'apparaître en tant qu'écrivain, présent à travers son œuvre, lue à voix haute. (Le conteur du *Décameron* a donc un prédécesseur dans la filmographie pasolinienne. Il en est aussi le contrepoint : au lieu de faire un travail de vulgarisation, il exhibe un côté hermétique et prétentieux du monde intellectuel. Au lieu de relier un public non avisé à l'inspiration qu'il a représenté pour l'écrivain, Welles dans *La Ricotta* chasse son interlocuteur.) De façon consciente ou inconsciente l'opinion publique – le plus souvent représentée par les médias – est la caisse de résonance des formes d'*autorialité* chez Pasolini, tout comme Pasolini est la corde sensible des contradictions sociétales.

Comment savoir en quelle mesure le fait de ne pas vouloir que la sortie en salle soit une surprise relève du désir de communication de la PEA, de l'impatience du public ou du besoin des journaux de créer de la sensation ? Il est certain que ces différentes instances trouvent leur compte dans cette formule anticipatrice. La presse donne l'impression que ses lecteurs n'ont pas envie d'être surpris, ou bien de vouloir être surpris le plus tôt possible. Cela est revendiqué par la presse comme un droit du public. La presse considère que cela le concerne. La presse réclame pour le public le droit de connaître aussitôt ce qu'élabore la pensée de cet homme qui vit parmi les autres et dont le produit deviendra public. À travers la presse, comme face à un oracle, le public, en voulant l'information sur le futur film de Pasolini, veut en savoir d'avantage sur son propre futur. Le futur d'une œuvre qui nous concerne crée une opinion publique future. L'attente est un moment risqué, malléable et formateur pour l'opinion publique. On offre en premier lieu l'emprise sur le calendrier. Savoir quand et comment le tournage aura lieu est une façon d'appriivoiser le film dont on parle. On peut déjà s'y habituer et s'en faire une opinion qui a de fortes chances de coïncider avec l'avis de beaucoup d'autres gens, vu la valeur prétendument objective des informations qu'on nous transmet. En juin, on croit que le tournage commencera début juillet. Outre l'Italie et le Yémen qui sont restés les lieux où l'on a filmé, on mentionne à ce stade du projet l'intention de filmer aussi en France et en Afrique. La prédilection pour Naples est déjà renseignée, en ce qui concerne les sites du tournage mais aussi quant au choix des nouvelles de Boccace. On mentionne que la « transposition cinématographique » (transformation du texte de Boccace en scénario) est faite par Pasolini lui-même. Cela nous indique plusieurs choses : que cela ne découle pas forcément du statut écrivain-réalisateur, qu'elle est estimée comme une prestation intellectuelle en soi (à juste titre), et que les réalisateurs, généralement, faisaient appel à un écrivain pour cela. Deux autres noms de la fiche

¹¹⁵ P.P. Pasolini, « 10 giugno » publié d'abord dans le livre *Mamma Roma*, Milano, Rizzoli, 1962, ensuite dans *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964.

technique du film apparaissent : Tonino Delli Colli, avec lequel Pasolini avait déjà travaillé et Danilo Donati, récent vainqueur d'un Oscar, lui aussi ayant collaboré avec Pasolini sur plusieurs films.

De Sassari à Napoli, de Bologne à Livourne, de Vérone à Florence, Rome, Ferrare, Gênes, Milan¹¹⁶, tout le monde est au courant que Pasolini prépare une adaptation du *Décameron* de Boccace pour les écrans. Un seul titre sort du lot, dans *Il Piccolo*, à Trieste : *Adesso Pasolini pensa a Boccaccio* (« Maintenant Pasolini pense à Boccace »). Seule la pointe d'ironie semble distinguer ce titre. Mais il touche à une problématique qui est à la fois évidente et très largement ignorée dans ce type de support – les brèves, pratiquement télégraphiques.

La brièveté télégraphique des textes, l'exclusion de certains mots pour toucher à l'essentiel avec la plus grande économie de lettres, des ironies ou des mots d'esprit (ratés), dévoilent parfois des points importants pour l'interprétation du film.

II — JUILLET 1970

Les films participent de la construction de la nation et de sa représentation à l'intérieur du pays et à l'international. D'autant plus quand cela met en jeu des auteurs nationaux qui ont forgé la culture et la langue italienne. Et voici que le mois de juillet apporte la nouvelle d'un deuxième *Décameron* : « Avremo due "Decamerone" » (« Nous aurons deux *Décamérons* ») (16 juillet 1970, *Novella – Milano*).

« Avons-nous eu deux *Satyricon* ? Nous aurons également deux *Décamérons*. C'est ce qu'a décidé le producteur Manolo Bolognini qui, ayant appris le projet de Pier Paolo Pasolini de porter à l'écran les romans de Boccace, a immédiatement pensé à devancer le réalisateur-écrivain en mettant en chantier un *Décameron* réalisé par Bruno Corbucci avec Don Backy. L'un des *Satyricon* mettait aussi en vedette Don Backy. Plus allusif que ça !... »¹¹⁷

¹¹⁶Voici les titres de ces articles et les journaux de leur parution : *Pasolini si accinge a portare sullo schermo "Il Decamerone"* (La Nuova Sardegna – Sassari), *Pasolini portera Il Decamerone sullo schermo* (Il Mattino – Napoli), *Un Decamerone pasoliniano* (Il Resto del Carlino – Bologna), *Pasolini si accinge a portare sullo schermo "Il Decamerone"* (Il Telegrafo – Livorno), *"Decamerone" il prossimo film di Pasolini* (L'Arena, Verona), *Cominciate le riprese del "Decamerone" di Pasolini* (Liberta – Piacenza), *Pasolini prepara "Il Decamerone"* (Nazione – Firenze), *"Il Decamerone" di Pasolini* (Film Spettacolo – Roma), (Giornale dello Spettacolo – Roma), *Pasolini prepara "Il Decamerone"* (Gazzetta di Reggio – Reggio Emilia), *Pasolini prepara "Il Decamerone"* (Gazzetta di Ferrara – Ferrara), *Pasolini filmera "Il Decamerone"* (Il Lavoro – Genova), *Adesso Pasolini pensa a Boccaccio* (Il Piccolo – Trieste), *Pasolini girerà a Napoli le scene del "Decamerone"* (Corriere di Napoli – Napoli), (Oggi – Milano)

¹¹⁷ « Abbiamo avuto due *Satyricon* ? Avremo anche due *Decamerone*. Così è stato deciso dal produttore Manolo Bolognini che, venuto a conoscenza del progetto di Pier Paolo Pasolini di portare sullo schermo le novelle del Boccaccio, ha subito pensato di battere sul tempo il regista-scrittore, mettendo in cantiere un *Decamerone* diretto da Bruno Corbucci e interpretato da Don Backy.

*Anche uno dei *Satyricon* era interpretato da Don Backy. Più allusivi di così!... »*

On rencontre ici la locution nominale « regista-scrittore ». L'inversion des deux termes par rapport à l'usage susmentionné, est probablement due à la position favorable que ce petit texte a par rapport à Pasolini. Non seulement il a pensé en premier à filmer le *Décameron*, mais, son avantage par rapport à Corbucci est d'être, en plus, écrivain. Bien que le réalisateur et le producteur se soient dépêchés de prévoir un concurrent à la version pasolinienne du *Décameron*, le film *Boccaccio* de Corbucci prendra du retard dans sa production et ne sortira qu'en 1972.

Sans connaître les raisons de Pasolini de tourner essentiellement à Naples et de construire son scénario à partir des nouvelles napolitaines, la mise en parallèle avec le projet de Corbucci de représenter uniquement les nouvelles florentines ridiculise le choix de se concentrer sur une région en particulier. Par le syntagme « Firenze contro Napoli »¹¹⁸, l'auteur de l'article singe la rivalité d'un match de football. L'usage de ce type d'ironie signifie néanmoins que pour le sens commun, la culture, bien qu'elle puisse être régionale ou exaltant des valeurs régionales, n'est plus censée être concernée par l'affrontement entre deux villes ou régions, ce qui est en revanche la règle lors des matches de football. Un souci (dérisoire) de justice s'exprime quant aux nouvelles ayant lieu ailleurs qu'à Naples ou Florence et qui seront donc exclues des deux versions.

L'article « Decamerone a Napoli » paru à Milan dans le *Corriere d'Informazione* du 28 juillet¹¹⁹, nous dit que Pasolini filmera avec des non professionnels exclusivement. L'accentuation par le rajout de l'expression « personaggi presi dalla strada » (« personnages pris dans la rue ») nous renseigne sur le fait qu'au début des années 1970, la présence des gens « pris dans la rue » n'est plus habituelle, comme cela a pu être le cas dans l'immédiat après-guerre. La presse, occupée à saisir le présent en fonction du présent, note que Pasolini fait exception par rapport aux réalisateurs du moment. Reste à voir si les journaux spécialisés considéreront ce choix esthétique et politique dans une étendue historique plus large. À signaler est aussi le fait que le terme utilisé n'est pas « personnes » prises dans la rue, mais « personnages ». Cela appuie le fait que Pasolini compte sur la qualité de « personnages » que ces gens ont dans leur vraie vie. On retrouve au sein de la même

¹¹⁸ Scoppia la guerra dei due Decameroni (Il Resto del Carlino – Bologna)

SCOPPIA LA GUERRA dei due Decameroni. Sembra di tornare ai tpmi di Stromboli e Vulcano ; ai due Satyricon più recentemente. Si annunciano infatti due Decameroni (...) diretto da Pier Paolo Pasolini prodotto da Franco Rossellini per la Pea; l'altro di Corbucci (fratello di S...) prodotto, pare, per cont (...) San Marci dei fratelli Ci(...). Ma mentre Pier Paolo Pasolini si atterra alle storie napoletane e girerà il film in questa Napoli, Bruno Corbucci concentrerà su quelle fiorentine di Buffalmaco e (...). Spartito così il (...) (Firenze contro Napoli) ... da vedere chi penserà al terzo Decamerone per ... le altre storie ambientate a Ferrara, a Venezia, a Pisa, a Siena, a Vicenza, etc.

Le texte intégral de l'article : Pier Paolo Pasolini si trasferirà a Napoli il 1° di agosto per cominciare la lavorazione del suo nuovo film, "Il decamerone". In questo suo lavoro, il regista-scrittore non userà attori professionisti, ma solo personaggi presi dalla strada e userà interni ed esterni rigorosamente veri, scovandoli nei vecchi quartieri di Napoli città e di alcuni paesini dei dintorni, rimasti intatti dal medioevo ai nostri giorni. I costumi del "Decamerone", prodotto da Franco Rossellini, saranno creati da Danilo Donati.

Et les autres publications avec le même contenu :

(La Sicilia, Pasolini tenta col "Decamerone" & Unione Sarda), La Gazzetta di Modena 1 AGO, Agenzia Stefani, La Settimana a Roma, 21 Ago)

phrase le constat sur les acteurs et le constat sur les lieux. Il serait difficile de considérer que l'expression « rimasti intatti dal medioevo ai nostri giorni » (« restés intacts du Moyen Âge jusqu'à nos jours ») s'applique aux premiers comme aux deuxièmes, mais l'association dans la même phrase permet partiellement ce transfert de sens.

On nous rapporte que le réalisateur « utilisera des intérieurs et des extérieurs rigoureusement vrais ». Il s'agit certainement d'un discours rapporté sans les marques de la citation. Dans l'état, l'énoncé est à mi-chemin entre l'économie journalistique de l'espace réservé à chaque rubrique et la conviction avec laquelle Pasolini a dû s'adresser à son interlocuteur. L'agencement de ces deux instances crée de la vérité. Elles se certifient l'une l'autre sous le regard du lecteur. Puisque la presse rapporte avec exactitude ce qui a été dit, et que d'autre part ce qui a été dit doit être exact, puisque rapporté par la presse sans note d'ironie ou marque de bizarrerie.

C'est le terme « utilisera » qui donne à cette phrase sa dimension incontestable. Puisqu'il les utilisera, cela veut bien dire que ces lieux existent. Il n'est pas dit qu'il est à la recherche de quelque chose qui ressemble à des lieux du Moyen Âge. Il n'est pas dit qu'il a l'intention de trouver des lieux qui, retapés, restaurés, agrémentés avec les accessoires correspondants donneront l'impression d'être de cette époque lointaine. Il les « utilisera » veut dire que ces lieux sont bien là, qu'ils ont demeuré : « rimasti intatti dal medioevo ai nostri giorni ». Ces lieux ne se trouvent pas dans un site archéologique, mais dans la ville de Naples et dans les petites contrées alentour. Pasolini en témoigne, et cela a valeur de vérité, car il va les utiliser pour son film (où on pourra les voir de nos propres yeux), comme il utilisera les gens qu'il trouve dans la rue. Il en résulte que, dans l'opinion publique, un lieu choisi d'après le critère de vérité rigoureuse pour figurer dans un film, est un argument suffisant pour considérer que ce lieu est authentique, qu'il date du Moyen Âge et qu'il est resté intact. La stratégie pédagogique de Pasolini se laisse lire entre les lignes. Il enseigne la continuité des lieux historiques et il enseigne surtout leur usage. Il incite à utiliser ce qui reste présent du passé. La fonction opérative du mot « utiliser » est l'invitation d'avoir la conscience active quant aux persistances du passé. Il serait judicieux de se demander à quel point Pasolini, journaliste averti, prend en compte les effets boule de neige (et autres) d'un processus de transmission des informations – qui reste en grande partie « de bouche à oreille », lorsqu'il répond aux intervieweurs. Pasolini parle sachant que sa parole sera en partie déformée. C'est sûrement le prix qu'il sait devoir payer pour qu'elle soit transmise. Il sait très bien que la contamination implique la déformation.

La *Stampa Sera* de Turin propose, le 20 juillet, un article¹²⁰ plus développé qui s'attèle à inscrire le nouveau film de Pasolini dans le reste de sa filmographie. Apparaît ici la notion de « contradiction » tant débattue à propos de l'œuvre de Pasolini. Elle est évoquée ici à cause du passage du réalisateur

¹²⁰« Decamerone è il nuovo film di Pasolini », stampa SERA – Torino, 20 juillet 1970.

de *Théorème* et des tragédies grecques à ce qu'il appelle le « gioioso senso della vita che anima il Trecento italiano » (« le gai sens de la vie qui anime le 14ème siècle italien »). La contradiction est ici un prétexte pour imputer à Pasolini d'avoir violé une promesse qu'il n'a jamais faite : se consacrer à des œuvres tragiques uniquement.

III — AOÛT 1970

Illustré par une photo montrant un Pasolini élégant et regardant avec grand intérêt une pièce qui a attiré son attention, bien que semblant passer en vitesse, *L'Adige* de Bolzano titre le 25 août : « In visita al Museo Pier Paolo Pasolini » (« Pier Paolo Pasolini en visite au musée»). Effectivement surpris de face par un journaliste muni d'un appareil photo et vaguement suivi par une gardienne de salle, Pasolini traverse les espaces de ce qui doit être sans doute le Museo Archeologico dell'Alto Adige (Musée archéologique du Haut-Adige). L'article indique que certaines scènes de l'histoire de Ciappelletto seront tournées au musée même. Voici donc que la recherche de lieux vrais, authentiques, conservés depuis le Moyen Âge doit faire appel à sa dimension muséale. Pasolini, faute de trouver tout ce dont il a besoin *in situ*, doit s'appuyer sur le travail de sélection et de conservation fourni par les chercheurs et les muséographes. C'est d'ailleurs un lieu commun lors des repérages de décors d'époque. Plus on va vers des édifices préservés *in situ* (surtout ceux qui ne soient pas placés sous l'autorité et la protection d'un organisme chargé du patrimoine) moins on trouvera leurs intérieurs intacts. Soit l'état d'abandon demande des travaux pour une remise en état, soit les habitants récents y ont fait des aménagements correspondant au confort moderne, cas où, l'intérieur en question est d'autant moins utilisable. Le fait de savoir que certaines scènes seront filmées au sein du musée même, semble un premier avertissement quant au recours de Pasolini à des artifices. Pourtant cette impression d'artifice renforce la dimension scientifique de la recherche des décors. Car le creux excavé par le manque des intérieurs *in situ* est comblé par des espaces du musée. Ces derniers ont d'autant plus une certification de vérité scientifique, acquise justement par le statut muséal.

L'article du 27 août paru dans *La Settimana a Roma* rajoute une information importante : ce sera un film en couleurs. Toute aussi importante est l'intégralité de la phrase qui nous apporte cette nouvelle, car elle introduit la stricte dépendance entre la couleur et une certaine personne de la fiche technique. Il ne s'agit pas du chef opérateur qu'on dirait responsable en premier lieu du choix colorimétrique, d'ensemble avec le réalisateur. (Ce qui est évidemment le cas pour la plupart des films, même ici peut-être.) L'auteur de l'article parle du point de vue de la joie potentielle du spectateur quand il nous dit : « I costumi del *Decamerone* – che sarà a colori – sono di Danilo

Donati. » [Les costumes du *Décameron* – qui sera en couleurs – sont de Danilo Donati.] Il ne s'exprime pas avec le souci de pertinence quant à la genèse du film. Pour les spectateurs, Danilo Donati, qui vient de gagner un Oscar pour les costumes de *Roméo et Juliette* de Franco Zeffirelli, est la garantie de (la beauté de) la couleur dans un film futur. Et il est vrai que les couleurs des costumes du film de Zeffirelli sont retentissantes quand elles ressortent devant un arrière-plan constitué pour la plupart de murailles en pierre. À y croire qu'elles sont la seule raison pour qu'on puisse parler d'un film en couleurs.

Dans *Il Mattino* de Naples du 30 août apparaît un premier exemple de casting. Il offre la possibilité de voir ce à quoi ressemblent les personnages pris dans la rue dont on nous a parlé auparavant. Le texte de l'article consiste uniquement dans la légende de la photo : « Questa diciottenne napoletana, Bianca Vito Genovese, è tra le “belle” scelte da Pasolini per il *Decamerone*. Il prossimo film di P.P.P. entrera in cantiere fra giorni. » (« Cette napolitaine de dix-huit ans, Bianca Vito Genovese, fait partie des « belles » choisies par Pasolini pour le *Décameron*. Le prochain film de P.P.P. entrera en chantier dans quelques jours. »)

*III.5. Jeune fille choisie par Pasolini pour jouer dans le *Décameron*. Elle disparaîtra dans le processus. Il Mattino, Naples, 30 août 1970.*

Le nom de Bianca Vito Genovese ne figure pas au générique du film. Une telle photographie dans un journal rappelle l'inscription dans la mémoire collective souhaitée par les proches comme compensation lors de la disparition d'une personne. À un regard plus attentif on découvre sous les traits de cette jeune fille, l'interprète d'Alibech. Le premier corps dont l'image est rendue publique sera définitivement perdu, comme l'indique bien le titre du film de Roberto Chiesi – *Il corpo perduto di Alibech*.¹²¹ Ce dernier s'attelle à retracer l'histoire de cet épisode du *Décameron* exclu du montage final. Mais la disparition entendue par le titre est celle des bobines. Il n'était pas rare à l'époque que les studios cinématographiques se débarrassent du matériel superflu. On peut d'autant plus parler de corps perdu que la jeune s'y montrait nue. Et le sacrifice de cette élue semble

¹²¹Roberto Chiesi et Loris Lepri, *Il corpo perduto di Alibech*, Italie, 2005.

d'autant plus violent qu'on n'aura jamais accès à son corps à l'écran. Sa sortie de l'anonymat engendre une disparition, comme lors d'un kidnapping ou d'un meurtre. Entre la photographie de journal et les quelques photographies de plateau qui nous restent, sa performance nous sera à jamais inconnue. De belles photographies en couleurs prises lors du tournage sont aujourd'hui commercialisées sur internet pour leur qualité érotique. En deçà du morceau du film de Pasolini exclu et disparu, s'écrit l'histoire de cette jeune fille, trouvée dans la rue et à laquelle on a promis de la faire apparaître sur les grands écrans. Petite victime du circuit médiatique des images, elle demeure l'effigie absente-présente d'une phase de travail sur le film.

Dans un article ultérieur du Haut-Adige on peut lire une énumération précise, faite par Pasolini lui-même des lieux choisis et, partiellement des raisons de ses choix. Je dois signaler qu'il y a une erreur dans le texte ci-dessous. Pasolini a dû trouver comme décor l'*extérieur* de l'église Saint Martin de Bolzano, et non son *intérieur*. Il explique par la suite en quoi il considère que les intérieurs qu'il trouve sur place ne sont pas adéquats. De plus nous pouvons voir par la suite des photographies de plateau le montrant filmer à l'extérieur de la susdite église. Ce qui attire l'attention est justement ce qui rend les églises du Haut-Adige incompatibles avec le Moyen Âge que veut nous montrer Pasolini. Elles sont trop spécifiques ! Ce qui aurait pu nous paraître approprié de par l'époque et son authentique inscription dans le paysage culturel, ne correspond pas à l'esthétique recherchée par Pasolini. Nous commençons à comprendre peu à peu que la vérité des lieux n'est pas le seul critère de Pasolini. Pour créer le Moyen Âge de Boccace dans un film de Pasolini, d'autres critères se rajoutent à celui de la vérité.

« J'avais besoin d'une maison riche, d'un couvent, d'une église, des extérieurs champêtres et citadins. J'ai trouvé [à] Château Roncolo la salle à manger où Ciappelletto tombe malade, j'ai trouvé une vieille ruelle (...) avec des arcs courts qui rendent la lumière géométrique, j'ai trouvé le cloître (du dôme de Bressanone), l'intérieur de l'église (St. Martin de Bolzano). Je n'ai pas trouvé l'intérieur de l'église, car les églises du Haut-Adige sont toutes trop du Haut-Adige : elles sont uniques, en outre je cherche à Bolzano un Nord entre Moyen Age et le 15e siècle, mais substantiellement non historique, poétique, indatable. »¹²²

Le Moyen Âge que souhaite représenter Pasolini doit être emblématique pour le Nord sans être trop spécifique. Et il doit s'étendre jusqu'au 15ème siècle, ce qui correspond à une vision de l'histoire comportant un long Moyen Âge.

¹²² « Avevo bisogno di una casa ricca, di un convento, di una chiesa, di esterni campestri e cittadini. Ho trovato Castel Roncolo, la sala da pranzo dove Ciappelletto si ammala, ho trovato un vecchio vicolo (della Pe... Bolzano) con brevi archi che rendono la luce geometrica, ho trovato il chiostro (del Duomo di Bressano...), l'interno della chiesa (S. Martino a Bolzano). Non ho trovato l'interno della chiesa, perché le chiese altoatesine sono tutte troppo altoatesine : sono inconfondabili, inoltre (?) io cerco a Bolzano un Nord tra medioevo e quattrocento (?), ma sostanzialmente storico, poetico, non databile. »

Plus bas, en parlant du casting, Pasolini exprime de façon encore plus explicite ce qu'il avait formulé par rapport aux lieux. Il cherche à reproduire des lieux communs quant à ce qu'il appelle « le monde poétique allemand ». Au fur et à mesure des repérages, Pasolini se rend compte que le Moyen Âge qu'il veut représenter ne peut se référer uniquement au Moyen Âge historique, mais, afin de préserver la forme de dialogue qu'il a déjà engagé avec son public, il doit aussi intégrer un imaginaire médiéval qui touche à ce que son public connaît déjà.

Un autre aspect devient évident pour Pasolini lorsqu'il commence à voir les lieux : si bien conservée que soit une ville historique, des traces du monde contemporain ne permettent pas les nombreux plans d'ensemble qu'il avait prévu dans le scénario. On comprend également qu'il prendra les tableaux de Brueghel non seulement comme référence pour la valeur du cadre, mais aussi pour l'atmosphère qui y est montrée – les formes de vie et l'esthétique. Les lieux et les personnes seront là pour construire « une série d'évocations ». Voici donc ce que compte faire Pasolini. L'évocation suppose un procédé indirect. Elle suppose la présence d'un ersatz qui éveille une sensation originairement produite par un objet différent, ou bien que l'on suscite par une partie, une sensation de laquelle on a été imprégnés auparavant au sein d'un univers où cette partie était intégrée. Néanmoins, une « évocation » implique une forme de métalangage. Cela implique le fait que celui auquel on s'adresse sait déjà de quoi on parle ; on le fait accéder à une chose qui lui est déjà connue. L'évocation implique un test de (re)connaissance que le spectateur doit être capable de passer.

« À Bolzano je choisirai des personnages et des figurants : ici également je chercherai un atypique qui tout de même soit concret. J'ai déjà vu des visages merveilleux, surtout des hommes anciens, qui rappellent tout ce qui se sait du monde poétique allemand. Puisque, naturellement, je n'ai pas trouvé à Bolzano un « plan d'ensemble » de la ville, je le décrirai à travers une série de détails. Je prendrai comme référence pour ces détails la peinture de Brueghel, l'ancienne vie quotidienne, magique, cruelle et un peu monstrueuse. À Bolzano et les alentours je choisirai les personnages pour cette série d'évocations. Mais je serais heureux si je trouvais un habitant du Haut-Adige qui soit capable d'interpréter le frère [Ciappelletto], tout d'un seul morceau, mais au fond pur et ingénu (la sainteté de Ciappelletto est une réalité [journal déchiré, suite de la phrase incompréhensible] »¹²³

¹²³ « A Bolzano sceglierò altresì dei personaggi e delle figurazioni : anche qui cercherò un atipico che tuttavia sia (?) concreto. Ho già visto delle facce stupende, soprattutto uomini anziani, che ricordano tutto ciò che si sa del mondo poetico tedesco. Poiché, naturalmente, non ho trovato a Bolzano un « totale » di città, la descriverò attraverso una serie di dettagli. Prenderò di peso questi dettagli dalla pittura di Brueghel, la vecchia magica crudele e ...pò mostruosa vita quotidiana. A Bolzano e nei dintorni sceglierò i personaggi per questa serie di evocazioni. Ma sarei felice se trovassi un altoatesino che fosse in grado di farmi il frate, tutto d'un pezzo, ma in fondo ingenuo e puro (la santità di Ciappelletto è una realtà su... »

1. Valoriser et actualiser des patrimoines locaux

« Pasolini girerà a Bolzano » (« Pasolini tournera à Bolzano »), annonce le journal local, le 4 septembre. C'est l'occasion de rappeler au public l'histoire de Ciappelletto. Il est drôle de voir ici à quel point la ville se vante de pouvoir offrir le cadre crédible pour l'histoire de Ciappelletto, personnage décrit par Boccace comme le pire malfrat, assassin, coupable des plus ignobles péchés.

Les comptes rendus présents dans la presse contribuent déjà à une des fonctions principales qu'aura le film : l'actualisation des histoires du *Décameron*, le sentiment qu'elles revivent.

L'Italie se voit flattée par Pasolini pour son patrimoine. Un article du même journal, du 9 septembre, titre « Pier Paolo Pasolini “girerà” anche nella nostra città : Un episodio del Decamerone nello scenario del chiostro » (« Pier Paolo Pasolini “tournera” aussi dans notre ville : Un épisode du *Décameron* dans le décor du cloître »). Puisque le cloître est revenu au-devant de la scène grâce à Pasolini, l'auteur saisit le prétexte pour insérer un fragment relativement long, étant donné la taille globale de l'article, écrit par un responsable local de l'office du tourisme. Il y insère donc une description détaillée du cloître, de ses éléments architectoniques et de ses fresques. Mais le vrai impact escompté est celui de l'apparition du cloître sur l'écran d'un cinématographe. « Chissà che proprio in questa occasione qualche bressanonese non si accorga delle bellezze con le quali vive quotidianamente a contatto e che tranquillamente ignore. » (« Qui sait si ce ne serait pas justement à cette occasion qu'un habitant de Bressanone se rendra compte des beautés avec lesquelles il vit quotidiennement, mais qu'il ignore tranquillement. ») La reconnaissance du patrimoine par le repérage pour le film, prévoit notamment le déclic pédagogique majeur qui sera l'apparition de ces lieux sur grand écran : restituer la valeur historique et culturelle que les habitants ignorent. À noter le mot « anche » qui se retrouve aussi dans un autre article plus tardif intitulé « Il famoso regista arrivera anche a Bolzano » (« Le fameux réalisateur arrivera aussi à Bolzano ») et qui souligne à quel point la ville se sent honorée d'être choisie comme décor.

Pasolini permet de faire reconnaître à l'échelle nationale la valeur du patrimoine d'une région, dont pour l'instant seules les autorités locales elles-mêmes semblent être conscientes. Si le cloître de Bolzano figurait déjà dans des guides touristiques, l'originalité de Pasolini reste pourtant la revendication de leur actualité.

Les articles se multiplient, se densifient, comportent de plus en plus de détails. Parfois la presse écrite devient un support pour un échange entre Pasolini et le peuple. Il lui arrive d'omettre son autorité dans la vitesse des échanges. Les petits journaux provinciaux touchent par naïveté ou sous l'effet de la surprise à des vérités que les grands flux informationnels ignorent.

La dimension scandaleuse de Pasolini est oubliée en faveur de sa notoriété. Et sa notoriété crée l'effet positif du fait de se sentir choisi. Son initiative est bien reçue.

2. Jouer des tours

Le 12 septembre, le *Giornale dello spettacolo* de Rome annonce pour le 21 septembre la date de début du tournage. Il s'agit du neuvième film de Pier Paolo Pasolini « che dopo *Teorema*, *Porcile e Medea* ha deciso di cambiar rotta » (« qui après *Théorème*, *Porcherie* et *Médée* a décidé de changer de route »).

« Après ces trois films-là – a dit le réalisateur – j'ai senti le besoin de faire un tour de bouée, c'est-à-dire, de canaliser mon inspiration vers d'autres moyens qui, justement dans le cas du *Décameron*, seront gais, ... réalistes. Ainsi, l'idée qui au début me semblait complètement illogique, dans un deuxième temps s'est avérée absolument rationnelle. »¹²⁴

Les expressions utilisées par Pasolini relèvent d'un champ iconographique et lexical qui peut être assigné à Dame Fortune, dans le mouvement de faire tourner sur soi une bouée et le passage de l'illogique à la rationalité. Ces aspects ont été mis en évidence dans le chapitre « Au cœur de la réalité », sous chapitre « La tension entre le rationalisme et le religieux que le monde médiéval a su tenir ».

Les médias sont restés à la traîne et Pasolini a réussi à garder le secret du début du tournage, malgré la forte médiatisation. Le tournage avait déjà commencé le 31 août. Pasolini manifeste son enthousiasme pour ce début en affirmant que le chemin en voiture de Rome à Naples a été un des moments les plus heureux de sa vie.

L'article cite ensuite Pasolini énonçant le critère de sélection des nouvelles : « Seulement celles qui m'ont fascinées le plus » (...) « Dix en tout, parmi lesquelles Ciappelletto, Oderico da Perugia, Masetto, Alibec et autres »¹²⁵

La déformation du nom d'Andreuccio en « Oderico » est saisissante, d'autant plus qu'elle se répète dans plusieurs articles qui suivent. Elle démontre bien à quel point les journalistes ignorent le titre d'une des plus fameuses nouvelles italiennes de tous les temps. Mais elle permet de voir aussi un certain sens de transmission des informations où l'avancée technique, la rapidité essentiellement, mis à part son effet direct (la rapidité de la transmission), reste primitive quant à la qualité de ce qui est transmis. C'est un bouche-à-oreille dont l'objectivité ne se justifie plus que par l'entremise des machines dans le processus de transmission. Cette mécanique est encore plus sujette aux erreurs, de par le manque de temps de relecture et de la diffusion rapide des erreurs.

« Les interprètes seront très nombreux et tous napolitains, comme seront napolitains les décors (bien que soient prévues des prises de vue en Sicile, en France et au Yémen) et napolitain sera aussi le dialecte parlé par tous les personnages. “Cela parce que – dit Pasolini – Naples constitue le dernier

¹²⁴« Dopo quei tre film – ha detto il regista – ho sentito il bisogno di fare un giro di boa, di incanalare, cioè, la mia ispirazione verso altre mete che, proprio nel caso del « Decamerone », saranno gaie, spensierate, realistiche. Così, l'idea che all'inizio m'era sembrata del tutto illogica, in un secondo tempo s'è dimostrata assolutamente razionale. »

¹²⁵ « Solo quelle che più mi hanno affascinato » (...) « Dieci in tutto, tra le quali ricordo Ciappelletto, Oderico da Perugia, Masetto, Alibec ed altre »

rempart d'expression populaire. Naples, en somme, n'a pas encore été dépouillée par la société de consommation qui, bien qu'elle donne une semblance de bien-être, en réalité nivelle, détruisant tous ces caractères qui permettent de distinguer un peuple d'un autre." (...) les costumes "inspirés surtout de Giotto, mais destinés à ne pas faire sentir leur poids" comme a précisé le réalisateur, seront créés par Danilo Donati, tandis que Dante Ferretti sera chargé de la scénographie, comme il s'en est déjà occupé pour Médée. »¹²⁶

Le journaliste témoigne ensuite de l'éloge de la *napolenità* exprimé par Pasolini.

Il semble risible que des décors napolitains soient cherchés non seulement à Naples mais aussi en Sicile, en France et au Yémen. Il est drôle de voir comment parfois la collaboration entre les abus conscients de sens qu'utilise Pasolini, et, d'autre part l'ignorance de la presse, font bonne équipe, dans le sens où l'information est transmise sans altération et sans soulever de doutes. En fin de compte, cette incohérence sonne juste : la *napolenità* peut être autre, peut être étrangère puisqu'elle est synonyme d'expression populaire.

Il est néanmoins amusant de découvrir cette affirmation sur la légèreté souhaitée des costumes. Bien qu'ils ne soient pas alourdis de sens historique ou en tout cas pas de celui de l'Italie médiévale qui n'en a jamais connu des pareils, ceux en feutre sont lourds et rigides de par la matière.

3. **Quelle est la réalité des nouvelles ?**

Le 23 septembre *L'Unità* de Rome titre « Il regista-scrittore gira il "Decameron" » (Le réalisateur-écrivain tourne le "Décaméron") et sous-titre « Il Boccaccio di Pasolini senza "messaggi" » (« Le Boccace de Pasolini sans "messages" »).

En regardant avec recul la façon dont a été discriminé, dans les affirmations de Pasolini, l'essentiel et l'obsolète, en partant du journaliste lambda et jusqu'aux critiques avisés, il semble aujourd'hui étrange que certaines affirmations n'aient pas été commentés davantage. Comme cette phrase par exemple : « Le intenzioni del mio film – egli dice – sono molto modeste : cerco di restituire alle novelle e ai personaggi la loro realtà e i loro significati » (« Les intentions de mon film – dit-il – sont très modestes : je cherche à restituer aux nouvelles et aux personnages leur réalité et leurs significations. ») La déclaration de Pasolini arrive à la toute fin, en guise de conclusion. Effectivement, lue à la volée, elle semble être la déclaration d'un réalisateur sérieux qui s'engage à s'appliquer à sa tâche. Un bon travailleur qui répond en termes corrects à ce qu'on attend généralement d'un film historique et d'une adaptation littéraire. Sûrement un historien où un

¹²⁶ « Gli interpreti saranno moltissimi e tutti napoletani, come napoletana sarà l'ambientazione (anche se sono previste delle riprese in Sicilia, in Francia e Nello Yemen) e napoletano sarà il dialetto parlato da tutti i personaggi. "Questo perchè – dice Pasolini – Napoli costituisce l'ultimo baluardo d'espressione popolare. Napoli, insomma, non è ancora stata depredata dalla civiltà dei consumi che, se da una parte dà una parvenza di benessere, dall'altra livella, distruggendo tutti quei caratteri che permettono di distinguere un popolo da un altro." (...) i costumi "ispirati soprattutto a Giotto, ma tali da non far sentire il loro peso" come ha precisato il regista, saranno creati da Danilo Donati ; mentre delle scenografie s'incaricherà Dante Ferretti, che già curò quelle di Medea". »

philologue saisirait d'un trait l'énormité de l'affirmation qui s'oppose à l'évidence à l'adjectif de « modeste » qui la précède. Mais un historien médiéviste ou un philologue s'occupant de littérature médiévale ne considérerait pas le sérieux de cette affirmation. Simone Villani, dans *Il Decameron allo specchio (Le Décaméron au miroir)*, soutient, comme le deuxième titre l'indique, que le film de Pasolini est un essai sur l'œuvre de Boccace.¹²⁷

D'autre part, le public abasourdi par les fortes revendications théoriques qui accompagnaient ses films précédents, n'est pas capable de saisir cette information d'un caractère apparemment subtil. Si l'on attribue donc du sérieux à la vision de Pasolini sur l'histoire, on ne peut pas ne pas saisir le contraste entre le mot « modeste » et le procédé auquel il s'applique. Le fait de vouloir « restituer aux nouvelles et aux personnages leur réalité et leurs significations » passe en douce comme un travail évident lors d'une adaptation cinématographique. Mais lisons bien : il ne dit pas restituer aux yeux de ses contemporains une image du 14^e siècle et des personnages de Boccace de façon pertinente ou réaliste. Sa fidélité philologique est orienté vers le texte littéraire et non pas vers l'histoire : c'est aux nouvelles et pas au 14^e siècle qu'il entend restituer leur réalité et leurs significations.

Mais quelle est la réalité des nouvelles et des personnages de Boccace ?

Énorme question, aussi bien pour un philologue que pour un historien. Car elle laisse entendre bien plus que le fait de chercher à faire interpréter les personnages des nouvelles et de mettre le tout dans le contexte de l'époque. Le respect de la source littéraire prime sur une représentation fidèle de l'époque dans laquelle elle a été écrite et dans laquelle se situe l'action. Un argument en faveur de cette interprétation est l'engagement de Pasolini de respecter les textes à la lettre en travaillant sur *L'Évangile selon Saint Matthieu* et dans le projet sur *Saint Paul*. Pourtant la dimension textuelle et littéraire n'est en rien évoquée ici sinon par le terme de *nouvelles* dont la qualité littéraire justement est susceptible d'être pervertie par l'adaptation même. La réalité d'une nouvelle est-elle sa qualité littéraire ou bien sa réalité est-elle sa source, l'évènement dont elle fait le récit ?

Croire que Pasolini s'est proposé de faire un film pour démontrer la qualité littéraire des nouvelles de Boccace semble un projet ennuyeux et peu crédible. Quelle est alors la réalité des nouvelles et des personnages de Boccace ? Que veut faire Pasolini ?

Si l'on choisit la deuxième possibilité, c'est-à-dire que la réalité des nouvelles soit l'évènement qui leur a servi de source et les personnages réels qui les ont vécus, cela reviendrait à comprendre Boccace comme une source historique quelconque. Cela voudrait dire que Pasolini adapte les nouvelles de Boccace en éliminant Boccace en tant qu'auteur. Deux arguments viennent à l'appui de cette affirmation. Le premier est le fait que dans le scénario de Pasolini disparaît l'histoire cadre,

¹²⁷Simone Villani, *Il Decameron allo specchio, Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli, 2004.

c'est-à-dire ce par quoi est illustrée l'autorité narrative – que Boccace avait déjà cédé aux sept jeunes femmes et trois jeunes hommes. Le deuxième serait la présence des tableaux vivants qu'il met en scène dans *La Ricotta*. Faire endurer à des êtres vivants les postures figées d'un chef d'œuvre est un supplice réel qui s'avère à la hauteur de celui qui est représenté : la crucifixion. Mais il s'avère aussi que la vie y échappe, que les vrais corps ne tiennent pas en place : ils bougent, ils tombent, ils éternuent, ils se trompent. On peut voir *La Ricotta* comme la restitution d'un tableau aux êtres vivants qui lui ont servi de source, de modèles, dans un mouvement qui va (rétrospectivement) à rebours et défait la peinture.

Pasolini va-t-il de même défaire la littérature de Boccace ?

La distinction qu'on a faite au début de ce raisonnement est la preuve que l'on ne peut pas dissocier les deux dimensions car aucune des deux n'est suffisante, mais toutes deux sont utiles pour saisir la complexité de ce que sera le film.

4. Les Journaux rapportent que l'équipe de tournage a été retrouvée

Il n'était pas facile de trouver l'équipe de Pasolini, mais les journalistes arrivent finalement à Casertavecchia. S'ensuit une description du lieu : magnifique endroit reculé, pureté austère qui extasie la troupe. À part les gens qui travaillent sur le film, cent cinquante habitants seulement, surtout des personnes âgées. L'équipe y mène « une vie monacale ». Dans ce cadre inaltéré mais vivifié par l'initiative de Pasolini et la présence de son équipe, le journal déclare le commencement du tournage : « ed è qui che è stato dato il primo giro di manovella al *Decamerone* » (« et c'est ici que fût donné le premier coup de manivelle au *Décameron* »).

Longtemps décrite et représentée comme tenant le gouvernail pour faire avancer et décider de la direction d'un bateau ou encore la manivelle pour faire tourner sa roue, la Fortune est potentiellement contenue aussi dans cette expression, à un état fossile. Le vocabulaire cinématographique n'a pas toujours été mis à jour avec les avancées techniques et il détient ses propres fossiles langagiers : la caméra pour filmer n'a eu de manivelle qu'à ses débuts.

Ce premier lieu où l'on a surpris Pasolini en train de filmer est une petite ville médiévale fortifiée, plutôt bien conservée. Elle a été bâtie au sommet d'une colline assez haute, aux pieds de laquelle est située aujourd'hui la nouvelle ville Caserta¹²⁸. Dans ce cas Pasolini a été fidèle à ses affirmations quant à son désir d'authenticité exprimé dans des communiqués de presse qui précèdent le début du tournage. L'article fait suivre la plus vaste déclaration qu'on ait du réalisateur, sur le film, à ce moment-là. Pasolini commence en reconnaissant être terrorisé par le fait de répondre à des entretiens sur ce film, car, dit-il « sur ce film je n'ai rien à dire ». Cette affirmation semble

¹²⁸« A dir la verità c'era proprio da chiedersi come faré per raggiungere la troupe, rifugiatasi in un fantastico quanto remoto paesino. Si tratta di Casertavecchia, una cittadina medioevale arroccata sul cocuzzolo di una collina abbastanza alta, sopra l'altra Caserta ; ed è qui che è stato dato il primo giro di manovella al Decamerone. è un posto bellissimo, ma abbandonato dai suoi abitanti ; ormai non ne sono rimasti che centocinquanta, in maggior parte anziani. »

contraster avec une certaine joie et légèreté qu'on a pu ressentir auparavant lorsqu'il clarifiait ses motivations. Filmer le *Décameron* est un choix de dernier moment, une réaction semble-t-il, à la difficulté du travail sur *Saint Paul*, qui, se laissant attendre, sera la vraie pièce de résistance¹²⁹. Le *Décameron* semble être devenu réalisable en s'émancipant à l'improviste de la masse de projets envisagés par Pasolini. (Comme la genèse du film est déjà le fruit d'une négociation entre réalisateur et producteur, il est fort probable que le *Décameron* ait devancé les autres projets de Pasolini non pas forcément dans son classement d'envies mais aussi dans les préférences du producteur.) Le réalisateur paraît certain que le *Décameron* est un intermède avant de reprendre et de concrétiser le travail sur saint Paul. Une fois le travail entamé, Pasolini semble avoir des doutes. Il ne sait pas si le nouveau film sera une étape importante dans sa filmographie, en termes d'apport stylistique et de plaisir personnel.

Étant donnée la façon dont il s'exprime lorsqu'il dit que personne ne connaît Boccace comme personne ne connaît *L'Évangile*¹³⁰ non plus, Pasolini s'auto-investit de la mission de propager et de faire comprendre ces anciens textes. Voici la suite de son discours :

« Je ne veux pas dire sur quoi il faut faire le point ni ce qui doit être éclairci dans le *Décameron*, je veux seulement qu'il apparaisse de façon évidente le plaisir que j'y ai mis dans le fait de le faire, les intentions ne servent à rien dans le cinéma d'auteur, dans le commercial peut-être, je ne sais pas, mais l'important par contre est de sortir les vérités intérieures. Le film est un test, auquel on ne peut pas échapper, et sa signification, qu'elle soit positive ou négative, est irrémédiable. Les intentions de mon film sont très modestes : je cherche à restituer, pour le plaisir de le faire, aux personnages, aux lieux et aux nouvelles elles-mêmes, leur réalité et leurs significations. »¹³¹

En travaillant sur le *Décameron*, Pasolini entreprend une exégèse active et concrète de l'œuvre de Boccace et, en même temps se soumet lui-même au test qu'est tout film qu'on réalise. L'œuvre de Boccace est donc un révélateur pour les vérités intérieures de Pasolini, tout comme le film de Pasolini sera révélateur pour ce qui est resté incompris de Boccace.

Saisissante est, un peu plus loin dans le texte, la qualité irrémédiable qu'il prête à la signification du film alors qu'il est à peine en train de commencer le tournage et que, fait qu'il souligne

¹²⁹PPP : Infatti, mi terrorizza rilasciare interviste, fare confereze stampa, unicamente perchè su questo film non ho niente da dire. il Decamerone è un'idea che ho avuto all'ultimo momento, ed è diventatata così ingombrante da scavalcare il San Paolo che avevo in progetto. Di preogetti, poi, ce ne sono molti altri, troppi. Ad ogni modo, il San Paolo verra dopo questo, ma non so se Il Decamerone segnerà in me una tappa importante per quanto riguarda il gusto di faré cinema, parlo di gusto inteso nel suo duplice significato : stile e piacere insieme. Ho scelto le novelle del Boccaccio che mi piacevano di più, ma in seguito ne ho dovute eliminare alcune, perchè il film sarebbe diventato eccessivamente lungo. Così com'è, sarà probabilmente già un film più lungo del normale.

¹³⁰Il Boccaccio nessuno lo conosce, come nessuno conosce il Vangelo e, in fondo, quest'opera sarà molto simile, anche se in un'altra chiave, al *Vangelo secondo Matteo*.

¹³¹« Non voglio dire che cosa deve essere puntualizzato e ciò che va chiarito nel *Decamerone*, voglio soltanto che appaia evidente il piacere che ho messo nel farlo, le intenzioni non servono a niente nel cinema d'autore, in quello commerciale forse, non lo so, ma l'importante è invece tirar fuori le verità interiori. Il film è un *test*, cui non si sfugge, e il suo significato, positivo o negativo che sia, è irrimediabile. Le intenzioni del mio film sono molto modeste : cerco di restituire, per il piacer di farlo, ai personaggi, ai luoghi e alle novelle stesse la loro realtà ed i loro significati. »

particulièrement dans sa théorie cinématographique, le montage est l'étape qui donne au film son véritable accomplissement. Une autre raison qu'on peut invoquer seulement dans une perspective rétrospective est le fait qu'il ait abjuré la *Trilogie de la vie*. L'abjuration elle-même est un acte qui souligne l'irréversible.

Et à la fin de ce paragraphe, revient la phrase sur la restitution de la réalité qu'on avait déjà analysée. Elle vient clore cette réflexion quelque peu difficile à comprendre. Et elle est complétée dans son nouveau contexte par une raison qui vient à l'appui de l'intention de restituer etc. : « le plaisir de le faire ». Et le plaisir se déploie comme suivant :

« Je fais le Boccaccio qui me plaît, avec des acteurs improvisés, certains maladroits et embarrassés, d'autres, au contraire, très bons. Parmi eux sont Ninetto Davoli et Franco Citti, l'un dans le rôle d'Andreuccio de Pérouse, l'autre dans celui de Ciappelletto. Eux aussi, d'ailleurs, je ne les considère pas tout à fait comme des "acteurs". Les dialogues seront en dialecte napolitain et je suis même en train de choisir comme fond musical, des vieilles et authentiques musiques napolitaines. »¹³²

Quelques lignes du même article inscrivent le film de Pasolini parmi ses autres préoccupations cinématographiques du moment et montrent la conjoncture politique en relevant en même temps les engagements de Pasolini.

« J'ai fini – conclue Pasolini – La grève des balayeurs, qui fait partie du film d'un groupe des auteurs de l'ANAC contre la répression, pendant que je prépare un autre en collaboration avec les gars du Pouvoir Ouvrier, qui sera un « collectif cinématographique », sans doute plus violent que le film sur les balayeurs : j'ai l'intention d'affronter le problème des faits de Milan, touchant aussi la question Pinelli. »¹³³

Pasolini dit avoir fini (le montage) du film sur la grève des balayeurs autour des événements du 24 avril 1970. Le morceau qu'il filme est destiné à être inséré dans un travail de collaboration avec d'autres auteurs de l'ANAC (Autorità nazionale anticorruzione). Ensuite il annonce le projet qui deviendra *12 Décembre*. Pasolini travaille donc dans un contexte politique et social très difficile et dans lequel il exerce une activité militante et où il met à disposition de ceux qu'il défend ses qualités de réalisateur. Et ce, pour réaliser des véritables enquêtes que les autorités se refusent de mener. *Le Décaméron* doit être vu ensemble avec ces films. Ses documentaires et son adaptation littéraire s'éclairent réciproquement. Le gai sens de la vie que Pasolini voit dans le Trecento qu'il s'attelle à représenter doit éclairer les injustices faites aux ouvriers de la deuxième moitié du vingtième siècle. Et, inversement, ses films documentaires qui enquêtent sur les énormes non-dits

¹³² « Faccio il Boccaccio che mi piace con attori improvvisati, alcuni goffi e impacciati, altri, invece, bravissimi. Tra di loro, ci sono Ninetto Davoli e Franco Citti, l'uno nella parte di Andreuccio di Perugia, l'altro in quella di Ciappelletto. Anche loro, d'altronde, non li considero affatto « attori ». I dialoghi saranno in dialetto napoletano e sto anche scegliendo, come sottofondo, vecchie autentiche musiche napoletane. »

¹³³ « Ho terminato – conclude Pasolini – Lo sciopero degli spazzini, che fa parte del film di un gruppo di autori della ANAC contro la repressione, mentre ne sto preparando un altro in collaborazione con i ragazzi di Potere Operaio, che sarà un « comizio cinematografico », senz'altro più violento del film sugli spazzini : ho intenzione di affrontare il problema dei fatti di Milano, toccando anche l'argomento Pinelli. »

de l'histoire contemporaine doivent éclairer l'œuvre d'un auteur du quatorzième siècle qui, selon Pasolini, demeure incomprise.

L'affirmation d'un manque d'intentionnalité dans le cinéma d'auteur peut surprendre de la part d'un cinéaste en train de travailler sur son film. Mais il est question ici d'une ouverture aux éléments du hasard qui ont déjà été évoqués dans l'introduction de ce travail et qui, dans la relecture des films de Pasolini selon sa propre théorie cinématographique, s'apparentent à la construction de la *subjective indirecte libre*. Déclarer un manque d'intentionnalité relève aussi de la présence de Fortuna héritée de Boccace, mais cette posture fonde néanmoins une résistance politique par rapport au cinéma commercial.

5. Dévoilement des premières images du tournage

Le 26 septembre la *Gazzetta del Sud* (*Gazette du Sud*) de Messine infirme l'hypothèse d'un travail exclusivement avec des acteurs non professionnels. L'article consiste essentiellement dans la photographie suivante, montrant Pasolini et Angela Luce, et la légende qui l'accompagne. Angela Luce est une actrice née à Naples et interprète de chanson napolitaine.

Ill.6. Pasolini et Angela Luce sur le tournage du Décaméron, photographie de Mario Tursi.

Gazzetta del Sud, Messine, 26 septembre 1970.

C'est la toute première image du tournage que l'on voit, la première preuve palpable la mise en scène du film, du travail que mène Pasolini avec ses acteurs. Cette photographie, très belle d'ailleurs, prise par Mario Tursi, est un dévoilement multiple. On découvre que Pasolini est encore en train de se contredire en faisant appel à une actrice professionnelle alors que toutes ses déclarations jusque-là évoquaient l'usage exclusif des non-acteurs. Pasolini est dévoilé en personne, en train de diriger son actrice ou de commenter avec elle une double qu'ils viennent d'enregistrer. Il est question de dévoilement du laboratoire de l'auteur cinéaste dans cette attitude d'autorité complice, de proximité corporelle avec la femme, qui, a recouvert son corps nu en vitesse, une fois sortie de la diégèse. Elle le regarde, innocentée par sa mise à nu et souriant comme une jeune fille. Le réalisateur se tient debout, devant le lit sur lequel elle est allongée. Cette photographie dévoile

enfin qu'il y aura des corps nus dans les décors médiévaux que Pasolini a attentivement cherché. Au fond, le mur écaillé et la petite fenêtre qui y est entaillée confirment les décors escomptés.

Essayons de voir cette image en oubliant un peu que le tout est dû au dispositif du tournage. Un homme visiblement d'aujourd'hui (de par sa coupe, ses vêtements, ses accessoires) semble avoir pénétré dans une pièce où se déroule l'intimité quotidienne d'une femme. Son espace de vie est visiblement très ancien. Le bonnet qu'elle porte nous fait penser à un moment révolu ou à un endroit retiré dans la campagne. Là-bas, des gens particulièrement soucieux de préserver leurs traditions auraient continué à s'habiller à l'ancienne, comme un groupe que la modernité aurait évité. Si son bonnet et le mur derrière elle nous renvoient au passé, sa nudité appelle le présent. Interaction, sourire et nudité surprises sur le vif appartiennent au présent. Si Pasolini laisse Danilo Donati vêtir ses personnages au passé, il les dénude au présent. (La suite du présent travail montrera que les temporalités, y compris au niveau des matières des costumes, sont bien plus enchevêtrées que cela.) Une fois dénudés, même les acteurs professionnels deviennent des non acteurs. Le corps nu parle de lui-même, de manière frontale – ce que Pasolini associait à la sacralité. Et lorsque le corps parle, la virtuosité de l'acteur peut prendre congé.

Néanmoins, dévêtir quelqu'un dans un lieu est le raccourci le plus rapide à la fois pour l'aliéner tout comme pour l'enraciner dans l'espace. Pasolini donne l'exemple contraire dans *Salò* et un artiste italien de la même époque dont il y aura question plus tard – Vito Acconci – martèle par ses performances filmées, l'enracinement intimiste y compris dans des espaces publics, comme les galeries d'art. Ici le corps nu habite tout de suite le lieu et crée le lien à travers lequel on accède au passé. Pensons de nouveau à *Salò* comme contrepoint, là-bas les corps nus se séparent du lieu, y compris de manière graphique, tout en étant captifs par la géométrie irréprochable de l'espace comme dans une toile d'araignée. Dans le *Décameron* les corps sont montrés frontalement mais sans symétrie ostentatoire.

Ill. 7. Pasolini et Ninetto Davoli, Gazzetta del Sud, Messine, 26 septembre 1970.

Une deuxième photographie apparaît peu après, nous montrant Ninetto Davoli vêtu de ce qui sera la veste d'Andreuccio. Ninetto semble concentré, tendu même, penché en avant comme un sportif qui

s'apprête à se lancer dans la lutte ou prendre le départ d'une course, fortement encouragé par un entraîneur énergique et enthousiaste qui est derrière lui : Pasolini. Il semble que cet instantané ait été vraiment surpris lors d'une prise de vue en cours. La tension sur le visage de Ninetto qui semble attendre une commande de départ, ainsi que sa proximité évidente du hors cadre (Pasolini en train de gesticuler) nous font comprendre qu'il ne fait pas partie du cadre qui est en train d'être filmé au moment où la photographie est prise, mais qu'il est fort possible qu'il attende le moment précis où il est censé intervenir.

Pour l'instant donc, pas de photo d'un cadre qu'on pourrait ensuite retrouver dans le film. Les deux photographies dévoilées en premier nous montrent un moment de relâche et un hors-cadre d'intensité quasiment sportive. La propagation d'une sorte d'intimité universelle qui émane de la première photographie et l'intense dynamique spontanée de la deuxième, seront des coordonnées clés pour le film dans son ensemble.

6. Un peu d'incompréhension pour encore plus de vérité

Toujours en septembre paraît dans *Contenuti* (*Contenus*) de Cosenza un article avec un titre apparemment banal : « Pasolini e il Decamerone » (« Pasolini et le "Décaméron" »). Ce titre invite à percevoir sur un pied d'égalité les deux termes qui s'unissent ou se confrontent : Pasolini et le *Décaméron*. Alliance et confrontation des deux institutions culturelles que représentent pour les italiens des années 1970 le personnage Pasolini avec son œuvre et l'œuvre de Boccace avec son piédestal bâti par la tradition littéraire.

Ce journal avance l'argument culte quant aux raisons de Pasolini de tourner à Naples : c'était aussi un lieu cher à Boccace, nous apprend un texte à la fois ampoulé et naïf dans son usage quelque peu maladroit des termes « intellectuels ». En tout cas, un article plein d'enthousiasme et de bonnes intentions. Revient avec une certaine estime l'information que Pasolini est également l'auteur de l'adaptation cinématographique : « a cura di ». Il semble que le choix du lieu par Pasolini soit tout d'abord une façon de suivre Boccace, comme un disciple suit son maître. On apprend par la même occasion que Boccace a passé à Naples « les meilleures années de sa vie ». Une des raisons pour lesquels les séjours de Boccace à Naples auraient été si merveilleux serait son rapport à la cour angevine. La raison que l'auteur de l'article rajoute en plus tiendrait au « paysage parthénopéen peuplé de personnages *sui generis* ». Il faudrait vérifier à quel point l'auteur parle en connaissant la vie et l'œuvre de Boccace et l'histoire médiévale. Mais il est fort probable qu'il ait calqué les raisons de Pasolini d'avoir choisi Naples sur la biographie de l'auteur médiéval. Que donc, ayant pris pour vraies les assertions de Pasolini sur Naples, qui avaient circulé dans la presse dernièrement, il fait un transfert de sens erroné peut-être, mais compréhensible. Et surtout qui valide une fois de plus la position d'autorité de Pasolini au sein du système communicatif. Ce type de confusion et de contamination sont partie constituante de l'invention poétique, mais elles permettent

aussi de s'approprier un auteur du passé. Ici, en l'occurrence, les affirmations de Pasolini sur les gens de Naples voyagent au Moyen Âge de Boccace et facilitent pour le public l'immersion dans l'œuvre de l'auteur médiéval.

Les contenus et la nature des réponses que donne Pasolini aux journalistes s'écartent largement du ton solennel, révérencieux que cet article veut instaurer comme une aura autour de son rapport avec Boccace. Il est ensuite question des raisons « philologiques » qui auraient été à l'origine du choix du dialecte napolitain *d'aujourd'hui* comme langue du film. Mais l'explicitation de ce que l'auteur de l'article entend par « philologiques » révèle l'inadéquation de cet attribut, même s'il saisit plutôt bien le *modus operandi* de Pasolini. « Le "Décaméron" ne pourrait pas être bien compris s'il ne serait pas projeté, avec immédiateté et efficacité, au sein des formes et structures, qui lui sont propres et uniques. Le parler populaire est la condition essentielle de la vive représentation esthétique. » Il s'agit d'un discours de Pasolini rapporté sans les guillemets et donc sans la marque de la certitude. Cette ambiguïté dans la communication des propos est intéressante ici, car elle conduit parfois les journalistes à reproduire comme vérité objective et non comme discours individuel ce que Pasolini énonce. Celui-ci marque ainsi des points sans que celui qui a été sujet de sa pédagogie par contamination en soi conscient. Il peut même rester consciemment hostile à Pasolini tout en énonçant ses propos comme vrais.

Pour en revenir à la question de la qualité philologique de ce choix, elle aurait plutôt été justifiée dans le cas d'une tentative de fidélité par rapport au dialecte napolitain du 14^{ème} siècle, tel qu'il se laisse deviner dans le texte de Boccace, en le complétant par d'autres sources lui contemporaines. Ce que semble avoir invoqué Pasolini, ce sont davantage des choix esthétiques fondés sur des arguments pas forcément historiques, mais anthropologiques. Les deux concernent des moyens de rendre l'œuvre de Boccace actuelle pour le spectateur de cinéma. Quand bien même Pasolini aurait pu mettre cela sur le compte de la philologie, c'est qu'il a été très convaincant. Si certains chercheurs ont considéré son film comme un essai sur le *Décaméron* de Boccace, on peut dire qu'en composant son essai sur Boccace, il exprime aussi son parti pris sur la philologie. On peut conclure que le manque de compréhension de l'œuvre de Boccace – dont Pasolini se plaignait dans un article précédemment commenté, de manière analogue au manque de compréhension de *L'Évangile* – réside dans une philologie trop rigide qui enferme l'œuvre dans son propre temps. Contrairement à un essai de théorie littéraire sur Boccace, Pasolini écrit déjà avant le film, à travers le bavardage avec les médias, se déroulant parfois comme un dialogue entre des sourds où le message ne rate pourtant pas son récepteur, un essai sur l'inter-pénétrabilité des époques historiques. Trouvant dans la *napolenità* la manière actuelle de représenter Boccace, Pasolini ouvre à son public, de manière bien plus vivante et concrète qu'un commentaire littéraire, la voie pour communiquer avec une œuvre médiévale, emblématique pour l'avènement de la modernité.

L'acceptation de cette hypothèse permet d'y croiser une autre réflexion fondamentale de Pasolini, celle exprimé lors de la rencontre avec des enseignants de lycée en 1975 et qui est édité sous le titre *La langue vulgaire*. De façon similaire au refus de l'usage du dialecte napolitain médiéval pour adapter le *Décameron* de Boccace, Pasolini refuse la proposition radicale, qui souhaite l'imposition des dialectes dans les écoles publiques. Sûrement les deux initiatives lui semblent artificielles – la disparition des dialectes de l'enseignement tout comme leur imposition rétrospective. La phrase qui clôt la citation de l'article de *Contenuti* de Cosenza ne comporte pas de pronom possessif. Il n'est pas dit *Le parler populaire est la condition essentielle de sa vive représentation esthétique*. Est donc énoncée une vérité généralement valable et non pas une spécificité du *Décameron* ou de sa mise en scène.

CHAPITRE 4 - ANDREUCCIO DE PÉROUSE, ANALYSE DE SÉQUENCE

Dans ce chapitre, on analysera la mise en scène que propose Pasolini pour une des nouvelles les plus commentées du Décaméron, la cinquième nouvelle de la deuxième journée, celle d'Andreuccio de Pérouse. Originellement un fabliau français où l'homme qui se fait escroquer par une prostituée a gain de cause, la nouvelle, une fois transposée à Naples par Boccace, est complètement retournée en faveur de la femme. C'est Ninetto Davoli, déjà habitué à jouer l'innocent dans des films précédents de Pasolini – tels Uccellacci e uccellini (1966) ou encore La Séquence de la fleur en papier (1967) – qui interprétera Andreuccio, jeune homme riche et naïf qui sort pour la première fois dans le monde. Naples – déplacé à Casertavecchia pour la reconstitution historique – s'avère un lieu de tentation, de désillusion et de perte. Ces risques vont de pair avec une grande liberté qui a fasciné à travers les siècles les écrivains qui y ont séjourné comme Sade ou encore Benjamin. Dans le film, cette liberté se rendra manifeste à travers l'autonomie de différents éléments qui composent les images et qui ont en quelque sorte une circulation propre. Ainsi cela se passe-t-il avec les objets qui sont perdus ou volés (argent, vêtements, bijoux) mais cela tient aussi à l'allure des matières vestimentaires (soit très rigides, soit très fluides), mais aussi dans les corps qui se montrent tout en étant habillés, l'apparition imprévue d'un insecte, le croisement incessant de volontés et d'accidents. Ce chapitre vise néanmoins à asseoir une base sur laquelle pourra se fonder une analyse plus poussée des vêtements et des liens avec le monde contemporains dans les chapitres suivants.

Peu avant (*poco prima*¹³⁴) l'histoire d'Andreuccio – dans le *Décaméron* de Boccace cinquième nouvelle de la deuxième journée – commence celle de Ciappelletto. Commençons donc avec le début.

Un homme vêtu d'une chemise blanche sur laquelle il porte une veste couleur corail lève ses bras pour frapper avec une massue en bois quelque chose qui est en bas, en dehors du cadre. Son geste

¹³⁴ Je reprends ici une formulation de Pasolini qui sera plus largement discutée dans la conclusion de cette thèse.

s'accompagne d'une forte grimace d'effort. Derrière lui, au loin, on voit de la végétation, cela ressemble à une clairière. Il fait jour. Mais l'homme est dans une grotte, le dos vers la sortie. La massue frappe encore et l'on entend une voix humaine qui gémit et implore la pitié. Mais l'homme frappe sans la moindre pitié pendant que les gémissements s'intensifient. Le bourreau laisse tomber la massue et cherche du regard, hâtivement, de quoi s'improviser un instrument plus efficace. Le regard et ses mains s'arrêtent en même temps sur un bloc de pierre qui était là, à portée de main, sur un tas de cailloux. On n'entend plus la victime. Mais l'homme soulève avec difficulté et obstination la pierre au-dessus de sa tête pour donner le dernier coup à sa victime, non pas celui qui lui sera fatal – cela est déjà fait – mais plutôt pour assouvir sa soif de cruauté. Notre homme reprend brièvement son souffle en regardant vers le bas, puis se penche et soulève sur son épaule cette victime qu'on attend et qu'on craint de découvrir (vu les coups reçus elle devrait être dans un sale état). Mais voilà que la victime ne sera pas montrée : elle est réduite à un objet non seulement par la passivité de l'impuissance et de la mort, mais aussi par le fait que cette personne dont on n'apprendra jamais l'identité, est dans un sac en toile de jute.

On retrouve ce premier personnage du film, de face dans un plan large dans ce qu'on découvre comme étant le soubassement d'un ancien édifice en pierre. A droite, à terre, il y a des troncs d'arbres et deux escaliers en bois : c'est un lieu déserté, à l'abandon, mais dont la présence de ces outils jette un doute sur le moment d'un précédent passage et d'une autre destination.

La ruine non restaurée par une intervention de la protection du patrimoine, mis à part son aura de réminiscence du passé, est vivante en tant que cachette, lieu à craindre, lieu du crime, niche de délinquance. Le quartier Malpertugio sera le lieu d'action de la nouvelle suivante, dans l'ordre choisi par Pasolini pour son film. Dans une note de bas de page de l'édition BUR Classici du *Décameron*¹³⁵, on nous donne cette description : « antico quartiere (...) di Napoli, attiguo al porto, così chiamato per un varco aperto nelle mura della città verso la Rúa Catalana (...) luogo di traffici mercantili e di malaffare »¹³⁶. La transformation du bourreau en porteur apparaît ici comme la convergence des deux activités : marchand et malfrat, d'autant que la victime est dans un sac qui pourrait contenir n'importe quelle marchandise. Le porteur est l'exemple que donne Pasolini dans *L'expérience hérétique* pour expliquer que le cinéma montre la réalité par la réalité.

Après quelques pas encore, on le voit de dos, lorsqu'il monte la pente de ce qui semble être une ancienne cave. Les changements de plans de dos et de face depuis des angles qu'on ne nous laisse pas comprendre comme subjectifs donnent un découpage qui ne construit pas de suspens quant au fait qu'il pourrait se faire surprendre. Tout au contraire, le montage nous dit : il est seul et il ne craint rien. C'est lui la puissance de mal, donc rien de mal ne peut lui arriver. Il descend maintenant

¹³⁵ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Milano, BUR Classici, 2013.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 357.

dans une petite rue tortueuse, il fait de plus en plus sombre, la caméra le suit par un panoramique droite-gauche en suivant la configuration du lieu : on le voit quand il passe devant les ouvertures ovales du mur en pierre, il est caché quand le mur obture l'objectif. On commence à entendre une chanson de deuil. Il passe devant un autel de rue devant lequel sont allumées des bougies : un rituel d'enterrement se construit bon gré mal gré. La ville accompagne ses défunts, même s'ils sont dissimulés dans des sacs en jute sur l'épaule des malfrats. De par son architecture et ses traditions la ville est plus forte dans ce plan car elle fait du bourreau un croque-mort : celui qui est volontairement au service de ceux qui n'ont pas de ressources ou de proches. En allant se débarrasser du cadavre, le passage par les rues de Naples devient forcément une procession et le malfrat un agent de l'ordre social et du respect des habitudes.

La nuit est presque tombée, notre personnage est désormais en dehors de la ville sur une colline. Des tours et autres ruines se dessinent comme des silhouettes noires. Le chant de deuil s'entend encore au loin jusqu'à ce que les cigales prennent le dessus et l'accompagnement du défunt par la communauté (absente) laisse place à l'absorption du mort dans la nature. Notre personnage grimpe à l'endroit le plus haut : des cailloux craquent, se heurtent, dégringolent sous ses pas. De là il balance le sac dans l'abîme ; le sac heurte le rocher en tombant. On a ensuite un gros plan de l'homme qui regarde vers le bas avec mépris et envoie un crachat. Ses yeux s'agrandissent pour expulser la salive : c'est une grimace de haine.

Puis on passe à la séquence suivante. C'est la même colline, en plein jour ; on reconnaît les tours et autres bâtisses partiellement en ruine qu'on avait à peine aperçues dans le noir. Franchissant une petite côte, apparaît dans le cadre une dame élégamment vêtue. Elle porte les mêmes couleurs que le personnage précédent : blanc et rouge orangé, qui dans son cas tend plus vers l'incarnat. Elle porte un voile blanc légèrement agité par le vent. Elle apparaît d'emblée à la place du bourreau. Deux autres personnages féminins la suivent de très près : une fillette et une femme plus âgée simplement vêtue (visiblement la servante). Les trois femmes s'alignent en haut de la crête et regardent vers le bas. La jeune femme cherche du regard. Sa recherche est accompagnée d'un petit geste nerveux par lequel elle arrange les parties de voile qui entourent ses avant-bras. La vieille femme trouve du regard et le fait qu'elle a trouvé se traduit dans un large sourire. Puis elle part en courant. Lorsqu'on suit sa descente, on découvre plus bas le marché. Pour la première fois la position de la caméra devient l'angle subjectif d'un personnage. C'est la jeune femme qui regarde. Le marché est dans une cuvette, cette masse de gens en surplomb semble une pioche pour un bourreau. La caméra tremble. (C'est là que le peintre trouvera aussi ses modèles. Lui par contre ne les regardera pas d'en haut.) Le retour sur un gros plan du visage de la jeune femme nous confirme l'angle subjectif. La jeune femme a le regard fixé sur le jeune homme que sa servante salue avec beaucoup de joie et d'affection. Et le vent bouge son voile. Ce détail est important car elle fait partie des personnages

peu nombreux du film qui portent des matières susceptibles de s'envoler dans le vent. La plupart des costumes sont élaborés à partir du feutre ou de tissages denses en coton et lin. La servante remonte et fait le compte rendu à sa maîtresse qui l'écoute avec grand intérêt sans dire un mot. Elle la renseigne sur l'identité du jeune homme, qui s'appelle Andreuccio et sur les circonstances de leur rencontre : son service auprès de son père à Pérouse. On revoit maintenant Andreuccio qui fait passer ses florins en or d'une main à l'autre avec une fierté naïve et ostentatoire. Sa veste jaune est ornée de fils d'or. Les marchands d'ânes et de chevaux ne montrent aucun intérêt à l'exhibition de la richesse d'Andreuccio. Il doit les persuader par des gestes insistants d'y jeter un œil. Les éleveurs de bêtes ne comptent pas sur Andreuccio en tant qu'acheteur, ni sur sa naïveté pour être le pigeon d'une transaction malhonnête. L'avidité de la Sicilienne est fort visible par contre, elle a la bouche entrouverte. On revoit Andreuccio pinçant la joue d'un vendeur de chevaux. Ce geste qu'on fait en général envers un enfant et qu'il fait ici pour se sentir grand fonctionne à l'envers par son inadéquation à la situation : c'est lui qui a l'air d'un enfant et plus encore, il croit être dans un monde d'enfants. Quand la caméra se dirige de nouveaux vers l'endroit où se tenaient les trois femmes, elles ne sont plus là. Si on cherche à lire le film en termes d'intentionnalité, cette disparition est le premier moment de suspens.

La séquence qu'on vient de décrire suit « à la lettre » le texte de la cinquième nouvelle de la deuxième journée du *Décameron* de Boccace, la nouvelle d'Andreuccio de Pérouse. Puisqu'il en est ainsi, étudions les transformations du texte de Boccace en passant par le scénario et jusqu'aux images. La séquence qui la précède et qui fait partie – on le découvrira au fur et à mesure – de l'épisode Ciappelletto, n'est pas reprise du récit de Boccace, elle est une mise en image par Pasolini de l'affirmation « C'était l'homme le plus mauvais que la terre ait jamais porté »¹³⁷. Mais restons pour l'instant avec Andreuccio, nous aurons l'occasion de discuter amplement de Ciappelletto un peu plus loin.

Fiammetta, car c'est elle qui raconte la nouvelle d'Andreuccio, présente, avant de commencer à conter l'histoire, le chaînon (quasi indispensable) la reliant à la nouvelle qui venait tout juste de se terminer – la nouvelle de Landolfo Rufolo contée par Lauretta. Fiammetta annonce que le protagoniste du récit qu'elle va livrer à ses auditeurs traversera presque tout autant de dangers que celui de l'histoire précédente, à l'exception que celui-ci les traversera toutes en une seule nuit. C'est donc la rapidité avec laquelle vont se succéder les événements (et les renversements de situation) qui est la particularité de la nouvelle d'Andreuccio. Et la conteuse fait bien d'y insister à l'avance car au niveau de la temporalité de celui qui raconte et de ceux qui écoutent, cette différence a moins d'impact quand la durée des deux récits est similaire.

¹³⁷ Boccace, *Décameron*, p. 59.

Tout d'abord Pasolini procède à l'inversion de l'ordre d'apparition des personnages. La nouvelle de Boccace commence par la présentation d'Andreuccio di Piero, un jeune homme de Pérouse, qui était « maquignon » et qui pourtant « n'était jamais sorti de chez lui »¹³⁸. Ce qui semble un peu étrange. Peut-on être marchand de chevaux sans jamais être sorti de chez soi ? Peut-on être un marchand de chevaux qui en plus (d'après le sens péjoratif de l'expression) peut être enclin à des transactions plus ou moins licites, sachant que la ruse demande de l'expérience et d'avoir en même temps la naïveté de celui qui n'est jamais sorti de chez lui ? Clairement Boccace, mise sur une inversion des figures, des types. Nous le verrons aussi avec la belle Sicilienne.

Pasolini prend le parti pris de commencer avec la Sicilienne, avec celle dont l'intentionnalité est dominante et réalisable. Il l'inscrit visuellement dans la trace du bourreau par excellence, de l'homme le plus mauvais de la terre. Elle adopte sa position dans l'espace. Dans la transposition de Pasolini l'accent mis sur la préméditation de la Sicilienne est tellement fort que les gestes d'Andreuccio au marché ne peuvent qu'être ceux d'un pantin. Il est observé d'en haut avec une préméditation maléfique : ses gestes ne peuvent que démontrer à quel point il est un jouet dans les mains de la jeune femme. La chronologie inverse de la nouvelle de Boccace rend nécessaire une vraie tentative de commerce de la part d'Andreuccio. Ce sont ces occasions de commercer qu'il ne saisit pas qui créent une disponibilité pour que l'action tourne autrement, pour que cet argent soit dépensé différemment ou pour qu'il lui soit soustrait. Effectivement, « Pendant qu'il menait ces tractations en exhibant son magot, une jeune Sicilienne fort belle, mais disposée moyennant un prix modique à être complaisante avec le premier venu, vint à passer auprès de lui à son insu, vit la bourse et se dit aussitôt : « Qui pourrais-je envier si cet argent était à moi ? » »¹³⁹

Etant donné la nature du personnage qu'on nous présente, cette dernière question rhétorique semble pouvoir être prise à la lettre : il y aura forcément une prochaine personne munie d'une bourse plus consistante que celle d'Andreuccio dont elle pourra désirer s'emparer par la suite. Ce passage nous montre donc une prostituée qui a l'intention de voler et qui ne se satisfait pas d'un butin, telle l'image de l'*Invidia* peinte par Giotto au tout début du XIV^e siècle.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 136.

¹³⁹ Boccace, *Décaméron*, p. 136.

Ill.8. Giotto, Invidia, début du 14e siècle.

La mise en scène est donc différente chez Boccace, car à la place d'observer d'en haut, la Sicilienne passe près d'Andreuccio. Il y a une rencontre unilatérale si on peut dire, ensuite une rencontre à proprement parler lorsque sa vieille servante et Andreuccio se reconnaissent. Au moment du vide laissé par Pasolini, là où les femmes étaient présentes, le moment de suspens où l'on a arrêté le fil descriptif des plans, correspond chez Boccace à ceci : « la jeune femme tira ses plans pour satisfaire son envie grâce à une subtile malice. »¹⁴⁰

Dans le *Tratamento*, écrit par Pasolini un peu avant d'élaborer le scénario, à l'arrivée de ce passage il se demande « caso o malizia ? ». C'est la seule formule interrogative qu'on trouve dans le texte qui prépare sa transposition cinématographique. Effectivement nous allons voir par la suite que l'expression « par hasard » a un statut très spécial dans le récit de Boccace. Chez Boccace donc, une fois rentrée chez elle, la Sicilienne occupe sa vieille servante afin de s'assurer qu'elle ne retournera pas retrouver Andreuccio. Le soir elle enverra la fillette chercher Andreuccio à l'auberge. On remarque qu'on ne nous dit pas ce qu'elle fait cependant. Dans le scénario, Pasolini prévoit d'illustrer ce moment par la brève séquence suivante :

« 5 CASA DELLA SICILIANA A MALPERTUGIO

Esterno. Giorno.

Malpertugio è un vicolo « il quale quanto sia onesta contrada, il nome medesimo dimostra ».

¹⁴⁰ Ibid., p. 137.

A una delle finestrelle di questo vicolo è affacciata la siciliana, meditatonda, in attesa. »¹⁴¹

La séquence 6 passe à la fillette qui part retrouver Andreuccio à l'auberge. Voyons comment cela est dit chez Boccace : « Le soir même, elle envoya une petite bonne, qu'elle avait fort bien dressée à ce genre de service, à l'hôtellerie où Andreuccio était rentré.

La fillette rencontra par hasard Andreuccio seul au pas de la porte et le fit appeler. »¹⁴²

Le hasard a ici une part de contribution minimale dans ce qui relève de l'intention de la Sicilienne.

Retournons maintenant au film et regardons ce qui s'ensuit au plan déserté par les trois femmes qui scrutaient le marché de chevaux et d'ânes de Naples. Nous voyons un plan rapproché d'une planche de bois salie par des matières fécales en train d'être découpée par une main munie d'une petite scie. On entend bien le bruit du bois coupé par la scie. Un groupe de servantes précédées par la vieille qu'on a vu juste auparavant, attendent dans une attitude solennelle en regardant en haut et à droite. En suivant leur point de vue par un panoramique gauche-droite qui remonte un peu, on retrouve la jeune Sicilienne en maîtresse des lieux, sans sa coiffe, suivant avec satisfaction, à travers une petite fenêtre, ce qui est en train d'être mis en place à sa demande. Le son de la scie s'entend bien fort, avec la même intensité. Voilà comment Pasolini a résolu la question du hasard et de la malice. Voilà ce par quoi est remplacé le regard méditatif de la jeune femme à travers une petite fenêtre qu'il avait prévu dans le scénario. On voit aussi que la vieille Sicilienne n'est pas meilleure que la jeune, qu'elle ne se soucie point de son ancien maître qui pourtant semblait lui être si cher lorsqu'elle l'avait aperçu au marché. Avec le recul, l'apparition des trois femmes sur la colline surplombant le marché, est bien la preuve que Pasolini (contrairement à Boccace qui consent à la collaboration de la jeune mais trouve logique de donner à la vieille un prétexte pour l'occuper, pour qu'elle ne soit pas consciente du malheur qui se prépare contre le maître qu'elle chérit) les voit comme les instruments différenciés de la même intention.

Mais dans le film le son désagréable de la scie se poursuit lorsque la caméra nous montre un panoramique gauche-droite de la chambre où sera accueilli Andreuccio. On revient sur un détail de la planche en bois. On est dans l'angle subjectif de celui qui coupe, la caméra est portée à la main, l'image tremble légèrement, on a l'impression que c'est celui qui tient la caméra qui fait cela. Celui qui scie finalise la découpe et pose la scie sur le rebord du mur. Ce n'est que maintenant que le son, qui a duré quatre plans, s'arrête. Par la porte en bois du cabinet sort un jeune garçon à l'air nonchalant, il ferme la porte derrière lui et s'y appuie. Dans un plan rapproché, il crache par terre, de façon un peu moins expérimentée, mais certainement comme l'a fait auparavant le premier personnage, après s'être débarrassé de sa victime. Dans la ville, sur une musique insouciant, les gens vaquent à leurs occupations. Les bâtiments quasi en ruine sont investis de vie : jeux, linge à

¹⁴¹ G. Boccaccio, *Decameron*, p. 357.

¹⁴² Boccace, *Decameron*, p. 137.

sécher, de choses à transporter. Andreuccio passe satisfait en disant « Buongiorno » à tout un chacun. Comme l'avait présenté Pasolini à son entrée dans le film, au marché aux chevaux : « fresco come una rosa (...) pieno di ottimismo e fiducia nel mondo. »¹⁴³ Tenant une fleur jaune comme ses vêtements entre les dents, il s'appuie à l'une des parois internes d'une voûte. D'une voûte qui lui fait face apparaît la « fanciulla » sautillant. À ce moment quelqu'un passe juste à côté d'Andreuccio en portant une cage avec des poulets à l'intérieur. Prémonition du fait qu'il sera capturé lui aussi ou simple coïncidence lors de la mise en scène qui essaie de rendre l'atmosphère d'une ville médiévale ? La jeune fille est très sérieuse, elle ne sourit pas. Pendant qu'elle parle, une mouche se pose sur son visage. Cela n'est pas enlevé au montage peut-être dans le souci de donner l'impression que ce Moyen Âge-ci est « surpris sur le vif ». Elle lui dit que sa patronne, une belle dame, veut lui parler. Il est flatté et il part séduire en suivant la fille qui marche devant lui. C'est la deuxième fois qu'on retrouve Andreuccio complètement disponible, à la recherche de femmes. Il n'est pas en train de conclure une affaire, il n'est pas occupé, il ne discute pas avec des compagnons. En suivant la fille il monte une ruelle étroite passant à côté d'un autel de rue en l'honneur de la Vierge, sur lequel on voit des bougies éteintes. Est-ce le même chemin qu'avait emprunté Ciappelletto ?

Au début de la séquence 8 du scénario qui représente l'arrivée à la maison de la jeune Sicilienne, Pasolini reprend de Boccace la description de la pièce, qui ne sera pas reprise ultérieurement dans la scénographie du film : « Cette pièce embaumait la rose, la fleur d'oranger et d'autres parfums ; il vit là un lit magnifique, drapé de courtines, et de nombreuses robes pendues à des tringles, comme c'est la coutume à Naples, ainsi que d'autres belles et riches parures. »¹⁴⁴ La scénographie du film restera plus rudimentaire ; il n'y a pas de courtines ni de robes. La jeune Sicilienne est assise de dos sur le rebord au pied du lit qui fait comme un banc. Au-dessus, haut dans le mur il y a une petite ouverture qu'on peut à peine nommer fenêtre, à droite, une table. Retenons cette image et effectuons dans l'imagination un montage par addition et non par coupe avec l'image suivante. Il faut noter que l'environnement est plutôt sombre. Chaque ouverture de l'extérieur prend la forme d'un rayon de lumière. Ainsi donc la porte qui s'entrouvre et fait entrer à moitié la « fanciulla » qui pointe du doigt, le bras tendu, vers le lieu où se trouve sa maîtresse afin de guider Andreuccio. En collant donc les deux images on obtient quelque chose qui du point de vue iconographique ressemble à une Annonciation. D'autres éléments renforcent cette supposition, que Boccace et donc Pasolini en reprenant visuellement ses allusions écrites, a suivi. Son nom n'apparaîtra pas dans le film, mais le nom de la jeune Sicilienne est Fleurdelis. Le lys était un symbole de la vierge, il est présent dans la chambre de l'Annonciation, ou bien c'est l'ange Gabriel qui le lui tend. La

¹⁴³ P.P.Pasolini, *Per il cinema*, p. 1293.

¹⁴⁴ Boccace, *Décameron*, p. 138.

disposition dans l'espace est semblable, ainsi que le geste de la fille. La Vierge ne se tient jamais de dos, mais il existe des tableaux où elle est tellement humblement apeurée, qu'elle regarde presque par-dessus son épaule. En répondant à son accueil, Andreuccio lui dit : « Madonna, voi siate la ben trovata ! ». Ambiguïté que perd la traduction française.

Andreuccio est enchanté par l'accueil chaleureux, il attend le meilleur de cette rencontre qu'il croit amoureuse. Quand il est assis à côté d'elle et qu'on la voit de nouveau en gros plan, on s'aperçoit qu'elle pleure : une seule larme. Plus précisément la trajectoire d'une larme qui a séché sur sa joue. Et elle lui fait part du fait qu'ils sont frère et sœur. Bien que Pasolini écrive dans son scénario, lors de la première apparition de la Sicilienne que c'est une belle femme « dall'aria di putana », cela n'est pas du tout explicite dans le film. Mais quand on est en train de lire la nouvelle et que Boccace nous met en garde de ce qu'elle est disposée à coucher avec des hommes pour des petites sommes d'argent, on s'étonne qu'elle joue la comédie de la fraternité. Néanmoins pour une prostituée disposée à « être complaisante » avec des hommes pour de petites sommes d'argent c'est peut-être un acte de vertu que de ne pas coucher avec celui qui va probablement la faire accéder à une somme importante. La déception est visible sur le visage d'Andreuccio ; elle l'embrasse sur la joue. Il passe de la déception à l'indifférence, son récit ne l'émeut point. Si dans le livre il répond à son long discours bien ficelé en s'enquêtant de comment elle a eu connaissance des noms de tous les membres de sa famille, ici, dans le film, il s'étonne de la capacité de séduction de son père.

Mais d'abord, la jeune Sicilienne, cette « Vierge à l'envers » ou pour de bon, selon ses critères, fait le récit des mésaventures, des injustices, du destin. Dans la mise en scène s'esquisse ici un écart entre la parole et l'image. Entre ce que prétend le discours et ce que montre l'image. Déjà les deux sont dissociés. On entend le récit de la Sicilienne mais on voit comment ses servantes font les gestes, encore plus concrets mis en rapport avec le récit affabulé, de mettre et décorer la table. La vieille Sicilienne dispose des pétales de roses sur la nappe de cette table mise pour les deux... amoureux continuerait-on si on ne voyait le film qu'à partir de ce moment et sans le son. La vieille femme sourit avec un sourire plein de bonhomie et d'allusions non pas maléfiques, tout au contraire : c'est la paysanne qui se réjouit des fiançailles de sa fille. Aucune appartenance au récit ne peut la détourner de ce rôle ou nous détourner de la vérité de cette image qui est en soi un document ethnographique. La caméra à la main fait trembler légèrement l'image de cette table aussi joyeusement et naturellement ornée. Les servantes sortent avec des sourires qui insinuent des ébats amoureux entre les deux jeunes gens qu'on laisse ensemble. Des sourires qui ne les quitteraient même pas lorsqu'elles ont conscience qu'on tourne un film, tellement ces sourires complices vont de pair avec l'abandon de deux jeunes gens dans une pièce. Et à la fin de son récit la Sicilienne dit : « Ainsi, grâce à Dieu, je t'ai rencontré, cher frère ! » à quoi Andreuccio réplique : « À quelque chose malheur est bon ! ». Elle l'embrasse sur la joue. Dès le discours terminé, avec lui les

mauvaises intentions semblent s'être enfuies, et quand les deux sont assis à table, les gestes reprennent comme naturellement le registre de l'attraction. Notamment au moment où Andreuccio sent l'odeur de la rose en l'appuyant sur ses narines et sa bouche et la fait sentir ensuite à la femme. On quitte ce plan avec l'impression de laisser les tourtereaux entre eux. Dehors, la bande de loups célibataires hurlent à la lune. Le contraste s'établit forcément entre intérieur et extérieur, entre cette bande de garçons qui semblent seuls alors qu'ils sont ensemble, et d'autre part Andreuccio qui paraît avoir trouvé son bonheur, alors qu'il est plus seul que jamais. Comme souvent dans les films de Pasolini on a du mal à distinguer dès le début du plan (et parfois jusqu'à son achèvement) si la musique est IN ou OFF. Cette ambiguïté est sûrement là pour niveler la distinction établie du point de vue technique. Elle est là pour garder la trace de la fabrique, du making of. Et du point de vue du sens, cette distinction sert, nous semble-t-il, à saisir une intentionnalité plus forte de l'auteur, comme si on nous signalait : « Ici l'auteur a rajouté volontairement de la musique pour pousser le spectateur vers un certain ressenti. » Étrangement on le sent, ou on le dit davantage, quand il s'agit de la musique OFF. Mais pense-t-on que l'auteur n'a pas tout autant choisi une musique IN ? N'a-t-il pas tout autant choisi une musique émise par une voix ou un dispositif sonore qui est dans le plan ou bien hors-cadre mais à l'intérieur de la diégèse ? Pasolini laisse se confondre ces possibilités techniques et sémantiques du son. Ce qui donne l'impression d'une imbrication impossible à dénouer : on a du mal à discerner la nature exacte du lien entre les images et le son. Dans l'impossibilité de distinguer entre un document audiovisuel saisi sur le vif et la volonté de l'auteur il s'agit de la *subjective indirecte libre*.

Ces jeunes hommes temporairement sans abri, volontairement à la rue, inconsciemment hostiles, socialement déclassés, instinctivement vivants, involontairement pitoyables, sciemment là, ethnographiquement attachants, iconographiquement beaux sont une preuve de leur propre existence, dans le film de Pasolini et en deçà du film. Comme au niveau de la musique qui accompagne de l'intérieur ou d'ailleurs (peu importe) le plan qui nous les montre, on a dans ce qu'ils représentent à l'image le même procédé stylistique et le même degré de création de vérité. La rencontre est fusionnelle jusqu'à l'indiscernable entre la qualité de ces acteurs que Pasolini a trouvés « dans la rue » (comme l'annonçaient les journaux lors des préparatifs du tournage) et leur place dans la reconstitution médiévale dans le film. Pasolini a pris ces gens dans la rue pour les remettre dans la rue au Moyen Âge tel qu'il est reconstitué dans le film. Mais le Moyen Âge tel qu'il est reconstitué dans le film, prend forme concrètement, visuellement, avec notamment ces personnages, ces jeunes gens pris dans la rue. Il s'ensuit que la reconstitution médiévale emprunte de la pertinence à la véracité anthropologique de ces jeunes gens d'aujourd'hui. Finalement puisqu'ils participent à la construction visuelle et anthropologique du Moyen Âge dans le film, ils sont forcément chez eux, ils sont dans leur milieu.

Suivons le fil de la séquence. Le plan suivant nous montre une nature morte. On voit les restes du repas d'Andreuccio et de la Sicilienne. Sur la nappe, dans un désordre délicieusement soigné et cadré, se trouvent des morceaux de fruits partiellement mangés, des grappes de raisin sans les grains, des pétales de rose : l'amour a été consommé nous disent ces images ainsi que la mystérieuse absence des deux protagonistes. À n'avoir vu que les derniers plans sans le discours de la Sicilienne, on s'attend à trouver les deux amants enlacés. On a envie de croire que le récit de la Sicilienne était un prétexte dicté par la pudeur pour garder le jeune homme auprès d'elle. On veut que l'amour ait lieu et que tous les chemins y conduisent, même les mauvaises intentions qu'on a clairement devinées. Est-ce que les films ne nous ont pas enseigné que l'amour prime ? A quoi bon sinon ce chant de troubadours, de manque et de désir, du groupe de jeunes hommes sous la fenêtre de ceux qui ont la possibilité de consommer l'amour ?

Mais la reprise de la parole ramène la frustration, chasse les instincts, rétablit la loi du gain matériel par tout moyen : « Tu fais une bonne somme et demain matin, tu t'en vas. » dit la Sicilienne à son « frère ». Et elle rajoute : « Naples n'est pas une ville à sortir de nuit ». On se dit qu'elle parle de la potentielle menace des gars qui squattent dans la rue, en bas. Mais peut-être qu'en sortant non seulement il se préserverait de ce qu'on a prémédité à son contre lui, mais il aurait peut-être justement ce qu'il n'obtient pas auprès d'elle : la satisfaction sexuelle. La parole ramène l'inceste et la ruse, l'image et le chant ramènent le désir. La Sicilienne laisse avec lui le gamin qu'on a vu scier les lattes en bois des latrines, au cas où il aurait besoin de quelque chose. Sous-entend-elle ironiquement (ou non) qu'il pourrait avoir des rapports sexuels avec le jeune garçon ? A en croire Sade dans le récit de son *Voyage à Naples*, c'est fort possible. Dans son récit de voyage que fait Sade encore assez jeune et surtout jeune auteur, certes quatre cent ans après le *Décameron* de Boccace, il décrit la fréquence de la prostitution à Naples. Il semble heurté notamment par le bas âge des enfants qui se prostituent, et surtout par le fait qu'ils y sont poussés par leurs proches et leurs parents. Cela peut sembler un peu étonnant quand on sait que Sade quitte la France à ce moment-là non seulement par loisir mais aussi pour fuir des accusations d'abus sexuel formulées par les parents de jeunes qui étaient à son service. À part ça, le document de Sade est important comme témoignage de la continuité de ce qui nous est présenté dans les nouvelles napolitaines de Boccace. Le plus important étant le règne du peuple que le roi admet non sans crainte, mais aussi l'omniprésence du vol. Sade a voulu par la suite retourner à Naples. Dans ses longs séjours en prison il rêvait avec ardeur de cette ville qui lui paraissait le lieu de la liberté. Boccace lui-même y ayant séjourné jeune homme, garde un merveilleux souvenir de ses amours et de la fréquentation de la cour. Il y retourne plusieurs fois durant sa vie, mais ne parvient plus à s'y installer.

Andreuccio siffle en se déshabillant sous le regard sibyllin du garçon. Le jeune garçon regarde (avec intérêt), en tout cas il regarde et ne détourne aucunement les yeux. Peut-être qu'une

interaction érotique pourrait effectivement se concrétiser dans ou à partir de ce dialogue des regards. D'autant plus pour l'œil du spectateur moderne qui n'assiste ni à des scènes réelles, ni à des films où proximité physique et déshabillage sont assistés par une personne « neutre » quand il n'y a pas une situation exceptionnelle comme des liens de parenté ou la maladie par exemple. Et, soudainement, pendant cet échange de regards, il a mal au ventre et il doit aller se soulager. Dans son récit, Boccace donne une cause au déshabillage d'Andreuccio : la chaleur. On comprend donc du texte que le déshabillage n'aurait pas forcément été nécessaire. Cette cause externe, la chaleur, contribue donc à la causalité préméditée par la Sicilienne, car il enlève ainsi ses pantalons et en même temps sa bourse. Dans le texte italien l'équivalence est bien plus claire entre « il superfluo peso del ventre » et la bourse avec l'argent, qui pend aussi au niveau de la ceinture.

« Era il caldo grande : per la qual cosa Andreuccio, veggendosi solo rimaso, subitamente si spogliò in farsetto e trassesì i panni di gamba e al capo del letto gli si pose. E richiedendo il naturale uso di dovere diporre il superfluo peso del ventre »¹⁴⁵

Voici chez Boccace la description de la chute d'Andreuccio et considérons l'usage de l'expression « per ventura » :

« Andreuccio dentro sicuramente passato, gli venne per ventura posto il piè sopra una tavola, la quale dalla contraposta parte era sconfitta dal travicello sopra il quale era, epr la qual cosa capolevando questa tavola con lui insieme se n'andò quindi giuso : e di tanto l'amò Idio, che niuno male si fece nella caduta, quantunque alquanto cadesse da alto, ma tutto della bruttura, della quale il luogo er apieno, s'imbrattò. »¹⁴⁶

Andreuccio franchit d'un pas sûr le seuil du cabinet de toilettes et pose *par hasard* le pied sur une latte en bois qui était déclouée de la latte perpendiculaire qui la soutenait. Boccace nous avait annoncé auparavant, juste après la rencontre d'Andreuccio et de la vieille Sicilienne au marché aux chevaux où la jeune Sicilienne fait son propre marché, qu'elle avait pensé agir avec malice pour obtenir la bourse du jeune pérousin. Et voici que le moment venu, Andreuccio tombe *par hasard* dans la fosse. Y avait-il dans le récit de Boccace une latte déclouée ou bien une latte qui a été déclouée dans l'attente d'Andreuccio ? Pasolini a résolu cette ambiguïté en montrant, comme lors d'une reconstitution faite par un département de police, comment tout a été prémédité. Et pour qu'il n'y ait aucun risque d'échec de la stratégie mise en place par la Sicilienne, il a choisi non pas de fragiliser la planche sur laquelle Andreuccio pouvait poser son pied, mais de faire scier carrément les deux planches sur l'une desquelles Andreuccio va forcément mettre le pied. Mais si l'on suit la subtile intervention du hasard dont avait attesté Boccace un peu plus avant dans la nouvelle (c'est-à-dire le moment où la *fanciulla* va chercher Andreuccio à l'auberge à la demande de sa patronne et le retrouve comme par hasard sur le seuil de la porte), on comprend qu'il s'agit ici de la même

¹⁴⁵ G. Boccaccio, *Decameron*, p. 364.

¹⁴⁶ *Ibid.*

situation et que, ce qui est appelé *caso* ou *ventura*, dans ce cas précis, est soumis à la volonté de la Sicilienne. Au-dessus de qui, hiérarchiquement, il y a tout de même Dieu qui sauve la vie d'Andreuccio lors de sa chute. La Fortune chez Boccace est instable et fluctuante, non seulement dans le sens de ce qu'elle apporte, mais aussi dans le degré de manifestation de son pouvoir.

Dans le film de Pasolini, toujours conformément à cette logique de reconstitution policière, plutôt que de film policier, on voit clairement comment Andreuccio pose le pied là où ça a été prévu. La perspective narrative de Pasolini est clairement téléologique dans ce cas ; alors que chez Boccace l'imprécision quant au hasard et à la volonté correspond à un dispositif narratif qui nous fait partager un peu plus le présent du personnage et l'innocence avec laquelle il l'affronte. Ce qui à ce stade du film s'opère partiellement par l'empathie à laquelle invite l'acteur qui interprète Andreuccio, Ninetto Davoli, et qui sera plus présente par les renversements qui surviendront par la suite. Andreuccio hurle et il tombe... dans les excréments. Dans la pièce le *fanciullo* siffle, on y voit de nouveau un signal prémédité, car il le fait immédiatement et calmement. Il s'ensuit un plan large comprenant l'entrée de la chambre à gauche par laquelle on revoit les vestiges du repas consommé ce qui nous met maintenant le doute que les aliments auraient pu contenir quelque chose pour précipiter le besoin « naturel » d'Andreuccio de se soulager. La Sicilienne entre en chemise de nuit et en courant. On entend Andreuccio qui crie à l'aide en hors-cadre. Elle regarde à l'intérieur du cabinet – pour vérifier s'il était bien tombé dedans ou bien pour savourer le résultat de son ouvrage – et ferme la porte. Les plis de sa chemise de nuit blanche, large et légère ondoient en suivant avec un temps décalé la vitesse de ses gestes précipités. Elle est le seul personnage du Décaméron qui apparaît vêtu d'un tissu aussi léger susceptible de suivre les gestes du corps et ceux de ce qu'Aby Warburg appelle « la cause extérieure ». Elle est dans ces instants une nymphe (ou peut-être une nymphe à l'envers comme elle était déjà parue en tant que Vierge). Porteuse d'une réminiscence du passé allant jusqu'à l'Antiquité elle est aussi porteuse dans l'analyse de Warburg de la cause extérieure matérialisée par le vent mais fondamentalement inconnue. Elle surgit d'un culte païen de l'Antiquité en pleine représentation chrétienne, comme l'a analysé l'historien d'art hambourgeois, dans la fresque de Ghirlandaio, (*Naissance de Saint-Jean Baptiste*, Chapelle Tornabuoni, Santa Maria Novella Florence).

La belle Sicilienne se jette sur le lit. C'est son avidité pour l'argent qui sera consommée dans ce lit et non pas l'acte sexuel auquel a cru Andreuccio en y arrivant. Elle apparaît en gros plan, on la voit en contre-plongée, comme on aurait pu la voir depuis l'angle subjectif de son amant dans une scène érotique. Au lieu de prendre simplement l'argent, elle ouvre la bourse et fait tomber tout d'abord les pièces en or sur les draps. Hors cadre on entend toujours Andreuccio qui appelle à l'aide.

On va s'arrêter un peu sur ce moment décisif de l'histoire d'Andreuccio pour se demander s'il n'y aurait pas dans le déroulement de cette séquence chez la jeune Sicilienne d'autres éléments qui

auraient pu nous interpeler visuellement en attribuant à nos personnages ou à la nature du récit des qualités qu'on ne leur soupçonnait pas ou qui pourraient être confirmés. Regardons les vêtements d'Andreuccio et de la Sicilienne après la lecture de ce fragment de Michel Pastoureau :

« Si l'on tente une étude par catégories d'exclus et de réprouvés, on peut remarquer (en simplifiant beaucoup) que le blanc et le noir, soit seuls soit en association, concernent surtout les misérables et les infirmes (notamment les lépreux) ; le rouge, les bourreaux et les prostituées ; le jaune les faussaires, les hérétiques et les juifs ; le vert, soit seul soit associé au jaune les musiciens, les jongleurs, les bouffons et les fous. Mais il existe de nombreux contre-exemples. Ainsi pour les prostituées (pour lesquelles le port d'une marque discriminatoire a une fonction autant fiscale que morale) : elles sont fréquemment emblématisées par la couleur rouge (robe, aiguillette, écharpe, chaperon, manteau selon les villes et les décennies) [...] Mais à Londres et à Bristol, à la fin du XIV^e siècle, c'est l'usage de vêtements rayés de plusieurs couleurs qui leur permet d'être distinguées des honnêtes femmes ; même pratique dans les villes du Languedoc quelques années plus tard. À Venise, en revanche, en 1407 c'est le port d'une écharpe jaune qui joue le même rôle. »¹⁴⁷

A s'en tenir à cette répartition des couleurs des vêtements selon le statut, l'identité et la vocation, on constate que volontairement ou non, Danilo Donati s'y conforme globalement. Effectivement Fiordaliso (la prostituée) et Ciappelletto (le bourreau) portent des tons de rouge, quoique de nuances différentes. Sur le devant de la robe de la Sicilienne il y a notamment une partie rayée de plusieurs couleurs qui rejoint aussi d'autres traditions liées à la distinction de celles qui ne sont pas des « honnêtes femmes ». Mais attention, le jaune est la couleur du faussaire (Andreuccio n'étant présenté ni comme hérétique ni comme juif). Du point de vue de sa distinction chromatique c'est un faussaire, ce qui le rapproche de Fiordaliso qui peut ainsi être effectivement sa sœur dans le métier. D'autre part, puisqu'il vient à Naples avec des envies de faussaire (Boccace nous dit qu'il est maquignon), ne subirait-il lors de sa chute dans la fosse des cabinets une pseudo punition de voleur de chevaux ? Du temps de Sade, Naples est encore une ville où le cheval bénéficie d'une estime particulière, non seulement de par sa nécessité pour tout déplacement, mais aussi comme parure pour exhiber la richesse de son propriétaire. Les voleurs de chevaux étaient souvent condamnés à la peine de mort par pendaison (pratique encore en vigueur au début du XX^e siècle aux États-Unis). La chute d'Andreuccio pourrait être ironiquement celle d'une pendaison avec chute quand on retire la planche qui soutenait le condamné. Une punition qui lui épargne la vie mais qui le couvre littéralement de honte.

Si l'on s'en tient à la signification des couleurs, on peut se dire qu'il s'agit d'un règlement de comptes entre des gens quasiment de la même espèce : le maquignon qui mime l'innocence et la prostituée qui mime la pureté virginale, ce qui rend l'histoire à la fois plus outré et plus amusante. Nous sommes dans une inversion de valeurs de type carnavalesque qui pourtant nous ancre d'autant

¹⁴⁷ Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, Points, 2002, p. 81.

plus dans la réalité des lieux. Celui qui se fait avoir c'est celui qui tombe dans le piège de l'amour. Il s'agit sûrement aussi d'un règlement de compte entre villes, comme le penserait un pérousin venu faire le maquignon à Naples, ville où le cheval tient un rôle si important, où ce sont les napolitains qui font les maquignons. Son impuissance face au commerce avec les hommes du marché le rend victime de la femme de Naples (originellement Sicilienne).

Le film que Pasolini tourne en septembre et octobre 1970 commence avec deux chutes préméditées. Deux situations où une personne organise la chute qui est censée être fatale à une autre personne. Le 12 décembre 1969 a eu lieu l'attentat de la piazza Fontana à Milan où 16 personnes sont mortes et 84 blessées. La police a arrêté l'ouvrier ferroviaire et activiste anarchiste Giuseppe Pinelli et d'autres anarchistes pour les interroger sur l'attaque. Pinelli a été maintenu au commissariat de police plus de trois jours, au-delà de la durée légale d'un interrogatoire sans la présence d'un juge. Peu avant minuit, le 15 décembre, Pinelli a été vu effectuer une chute mortelle à partir de la fenêtre du commissariat située au quatrième étage. La police a officiellement déclaré qu'il s'était agi d'un suicide, mais le reporter qui a vu la chute depuis la rue a déclaré qu'il avait été poussé. En 1971 les trois policiers qui ont interrogé Pinelli ont été mis en accusation mais ont été libérés par manque de preuves. En 1972 est sorti le film *12 Dicembre* signé par Lotta Continua avec la mention « sur une idée de Pier Paolo Pasolini ». Il est fort possible que l'implication de Pasolini à la réalisation de ce film ait été bien plus grande que ce qu'en dit le générique de l'époque. Pasolini avait déjà des procès en cours suite au début de la diffusion du *Décameron* et il aurait voulu s'en épargner d'autres. Dans le film *12 Dicembre*, les faits de la nuit du 15 au 16 décembre occupent une place presque plus importante, car en plus de l'atrocité de l'explosion qui a eu lieu piazza Fontana, ils permettent de mieux expliquer les atrocités d'un système, notamment commis par l'organe censé protéger la population. Le film s'attarde longuement sur la reconstitution des circonstances de la mort de Giuseppe Pinelli. Le film est un documentaire, une reconstitution et une véritable enquête policière sur le crime de la police. Il comprend des entretiens absolument déchirants avec la famille de Pinelli (sa mère et sa femme), avec ses compagnons et, à l'aide des images fixes du jour même, le film élucide cette improbable supposition de suicide. La preuve qui confirme sans équivoque le crime avec préméditation est le fait que l'ambulance venue pour confirmer le décès de Pinelli a été appelée par le commissariat de Milan, AVANT que Pinelli ne soit précipité par la fenêtre. Cet infâme *poco prima* et le climat de préméditation cachée et permanente ont profondément secoué Pasolini qui en témoigne entre autres dans le volume *Transumanar e organizzar* (des poèmes qui sont des réactions immédiates aux événements).

Une note de l'édition BUR classici du *Décameron* attire notre attention sur le fait que Boccace voulait par cet événement lui aussi attirer l'attention sur la situation précaire des installations sanitaires dans la Naples médiévale. Comme de plus la note montre la persistance de ces

installations jusqu'au XVIII^e siècle et que par ailleurs Pasolini illustre la précarité dans *Uccellacci e uccellini* notamment par la nécessité de se conformer en permanence à des solutions autres que le *water closet*, on peut dire que chez Pasolini la reconstitution du Moyen Âge utilise parmi les formes inchangées de précarité, les installations sanitaires.

« (...) qui Boccaccio non fa che rinviare alle precarie condizioni dei servizi igienici d'allora, soprattutto nelle aree urbane – e tali resteranno fino all'Ottocento, fino all'invenzione inglese del water closet, donde l'acronimo wc, ancora in uso - ; i gabinetti consistevano in un piccolo vano, per le più in legno, sporgente dalle case dal lato di cortili o viuzze, dotato di un semplice buco, o di una seggetta, da cui si espellevano feci e urina). »¹⁴⁸

Andreuccio arrive à grimper jusqu'à une petite fenêtre, on le voit d'en bas, dans une lumière bleuâtre qui est une nuit américaine ou tout simplement l'aube. Il descend jusqu'à une arche entre deux murailles qui se font face dans une rue étroite. Il regarde avec peur vers le bas ; il doit sauter d'une hauteur plus importante que celle d'où il a été intentionnellement précipité. Le film profite de ses avantages visuels pour soumettre Andreuccio à sa première preuve de courage (par volonté et non par inconscience) : sauter volontairement depuis une hauteur au moins tout aussi grande que celle d'où il est tombé. Il chute sur le dos, sur un parvis de pierre mais il se lamente moins car c'est lui qui a décidé de sauter dans le but de se sauver. Tout sale il retourne à la porte d'entrée et prie sa sœur de lui ouvrir, mais il n'y a pas moyen de franchir à nouveau la porte depuis qu'il a été évacué par les égouts. Autour de lui et au-dessus de lui se tisse une communauté sourde à sa parole, qui l'éjecte sans lui en donner la raison. Dans le livre comme dans le film, le fait qu'il appelle encore la belle Sicilienne « sa sœur » est hilarant Est-ce par habitude ou aveuglement, ou bien n'a-t-il toujours pas compris qu'il a été la victime d'un vol ? Avant l'apparition du « maquereau » de Fiordaliso (qui apparaît très vite dans la nouvelle, pour chasser Andreuccio) Pasolini orchestre toute une tumultueuse et terrifiante chorale qui l'abasourdit mais ne le fait pas fuir. C'est un autre moment où la réalité anthropologique de la Naples actuelle (contemporaine du tournage du film) prête sa véridicité comme gage d'authenticité pour la reconstitution médiévale. À son tour, la continuité des habitus ainsi attestée se voit confirmée par sa persistance depuis le Moyen Âge dont le film semble être le document. Andreuccio finit par comprendre qu'il ne sera plus reçu dans la maison mais il tarde à saisir qu'il sera définitivement dépossédé de sa bourse et de ses vêtements dont il demande à ce qu'ils lui soient au moins jetés par la fenêtre. Toutes ces voix de femmes du quartier malfamé se défendent comme des honnêtes femmes en dénonçant un tapage nocturne, mais leurs gestes, leurs tonalités de voix et surtout leurs apparitions intermittentes dans l'ouverture des volets des petites fenêtres rappellent les trois sorcières d'*Uccellacci e uccellini* qui se moquent du Frère Ciccilio pendant qu'il peine à évangéliser les moineaux. Dans le vacarme des femmes

¹⁴⁸ G. Boccaccio, *Decameron*, Note 38, p. 364.

napolitaines apparaît de nouveau une image de la Vierge, cette fois-ci à l'enfant. Avec un souci de protection elle lui conseille de s'en aller s'il ne veut pas être tué. Il se retourne et il se retrouve devant le groupe de « *ragazzi di vita* médiévaux » qu'on a vu dans un plan précédant, pendant qu'il dînait avec Fiordaliso. L'un d'entre eux pète avec sa bouche : moquerie liée à l'endroit où Andreuccio était tombé ou blague absurde comme celles que font les mafieux dans les films et à laquelle il ne vaut mieux pas rire ? La musique reprend et sur ce, celui qui semble être le chef du groupe d'hommes, se lève et s'approche d'Andreuccio. Il a la tenue typique de celui qui s'apprête à défendre son territoire avec son sexe mis en évidence par le tissu rouge vif qui l'enveloppe, en contraste avec les *panni di gamba* de couleur pastel. C'est le gars qui cherche prétexte pour éloigner l'autre mâle, celui qui est sur un terrain étranger, donc forcément défavorable. « Va-t'en ! » Il le dit avec la douleur de celui qui n'a rien d'autre que sa place dans la rue où il squatte avec ses copains. Sa seule valeur possible est de défendre quelque chose, quelque chose qui tient du lieu contre l'invasion de ceux qui ne sont pas du lieu. C'est la manifestation de l'instinct de propriété sans aucune propriété apparente. L'instinct de défendre sans que personne n'ait besoin d'être défendu et surtout pas les femmes qui se défendent bien toutes seules derrière les murailles en pierre, dans la hauteur des étages supérieurs et faisant fuir les gens avec leur vacarme. Ce jeune homme ne semble pas être le maquereau de la Sicilienne puisque Pasolini détruit le lien avec elle qui est rendu évident dans la nouvelle de Boccace par l'identité du lieu : il sort d'une fenêtre de la même maison. Cela étant, son prétexte de faire fuir Andreuccio pour la défendre est déplorable et attendrissant. La faiblesse du prétexte avec tout ce qu'il est censé justifier – son pouvoir, son inaction, son être là – augmente (en creux) la charge affective liée à ce personnage. La prétention d'Andreuccio à retrouver sa bourse est une atteinte à leur pauvreté. La pauvreté est l'argument ultime et la valeur en-dessous de laquelle on s'en prend directement, physiquement, à la personne. Ces jeunes gens défendent leurs corps face à Andreuccio qui veut récupérer son argent. La réaction d'Andreuccio semble étrange car il n'a aucunement peur. Il se met à siffler comme si de rien n'était en se retournant doucement et en continuant dans un premier temps à les regarder par-dessus son épaule. Ensuite il se met brusquement à courir par un geste qui évoque le comique mécanique d'un gag. Cela ressemble tout à fait au moment où il s'apprête à suivre la jeune fille qui lui apporte l'invitation de la belle Sicilienne. S'agit-il donc d'une esquisse de situation de séduction avortée ? Le langage visuel du chef du groupe de garçons disait-il autre chose que ses paroles ? La profonde tristesse dont était imprégné son regard, son sexe mis en avant par la couleur rouge, le relief et la cruelle vérité de ses dents cassées étaient peut-être les symptômes de celui qui désire, et qui sait qu'il sera repoussé. Le rejet sexuel exhibe la condition sociale et la rend amère. Andreuccio se fait donc peut-être rejeter par ce groupe d'hommes parce qu'il les a lui-même méprisés en désirant la belle Sicilienne. Le demi-tour d'Andreuccio est une façon de sortir de scène en s'excusant à moitié.

Il s'ensuit un plan plus large où il court à travers une ruelle étroite, au-dessus de laquelle certains bâtiments qui se font face s'unissent par des voûtes. Il court vers la caméra et il l'évite au dernier moment : la caméra est là comme obstacle réel, comme objet parmi les autres objets. Au plan suivant il est de nouveau bien centré dans le cadre. La caméra le suit quoique parfois, dans sa course, des pans de murs s'interposent. Il arrive à l'endroit où l'on a déjà vu Ciappelletto porter sa proie. Faisons attention aux plans suivants qui mettent en scène une rencontre qui semble pouvoir être évitée et dont les circonstances se reproduisent pour qu'elle ait lieu :

P1. Andreuccio arrive du fond et court vers la droite quand brusquement il s'arrête, effrayé.

P2. Plan rapproché d'Andreuccio qui pousse un cri rauque en écartant les bras.

P3. Angle subjectif d'Andreuccio : deux hommes avancent vers lui en portant une lampe, ils ne l'ont pas aperçu.

P4. Andreuccio s'agite, crie et saute vers la droite.

P5. Toujours Andreuccio, mais dans un plan plus large, court d'abord vers la droite (direction d'où on déduit que s'approchent les deux hommes) et ensuite il part vers le fond du cadre en montant un petit relief.

P6. Les deux hommes se dirigent vers la gauche, donc vers la position initiale d'Andreuccio.

P7. Andreuccio court vers la droite (donc vers les gens) croise un âne et entre dans une ancienne bâtisse en pierre.

P8. Les deux hommes vont de droite vers la gauche, ensuite vers le haut et entrent au même endroit qu'Andreuccio.

P9. De l'intérieur on les voit descendre des marches. Ils n'ont pas encore vu Andreuccio, mais vu qu'ils sont épouvantés par son odeur, on comprend qu'ils vont le retrouver bientôt.

Les deux hommes identifient à voix haute l'odeur qu'ils reniflent : « Merde » et cela les guide vers Andreuccio. Cette fois-ci, à leur demande, Andreuccio se présente tout seul. Les deux comprennent bien avant qu'il finisse son récit ce qui lui est arrivé. À quoi le plus gros et qui semble plus fin d'esprit lui répond : « Remercie la Madonne d'avoir perdu tout l'argent. » Et Andreuccio de s'exclamer stupéfait : « Hein ? (Che ?) ». L'homme lui réplique : « La vie est ainsi faite » (Eh, si, perché circostanza della vita). « Et remercie Dieu que tu sois tombé dans la merde. » Peut-être est-ce de l'ironie, mais également pour lui faire comprendre qu'il avait risqué sa vie. D'autre part dans de nombreuses croyances populaires marcher dans la merde est un signe qui porte bonheur. Pasolini rajoute donc de l'humour et de la dérision à ce que Boccace avait exprimé ainsi : « Buono uomo, come che tu abbi perduto i tuoi denari, tu hai molto a lodare Idio che quel caso ti venne che tu cadesti né potesti poi in casa rientrare : per ciò che, se caduto non fossi, vivi sicuro che, come prima

adormentato ti fossi, saresti stato amazato e co' denari avresti la persona perduta. »¹⁴⁹ Etant donné cette explication de la part d'un habitant des lieux qui en plus dès le début du récit d'Andreuccio avait identifié la maison où cela s'est passé – « Veramente in casa lo scarabone Buttafuoco fia stato questo » - il résulte que la malice de la belle Sicilienne avait consisté seulement dans le fait d'avoir trouvé une astuce pour le retenir pour la nuit. Clairement donc chez Boccace, la malice de Fiordaliso ne consistait pas à avoir prémédité la chute d'Andreuccio. Cette chute était arrivée « per ventura » en facilitant l'accès de la Sicilienne à la bourse d'Andreuccio et en épargnant la vie de ce dernier.

Andreuccio hésite à remercier Dieu d'être tombé dans la merde à l'instigation de celui qui dans le scénario est nommé « 2°LADRONE ». Le second voleur répète d'un ton menaçant : « Ringrazialo ! ». Le fait qu'un des deux voleurs force Andreuccio à remercier Dieu n'existe pas dans la nouvelle. Obliger quelqu'un à admirer ses valeurs – et cela d'une manière déterminée – est une des formes typiques de domination, qui, tout aussi violente que l'humiliation proprement dite, est plus perverse car l'opresseur s'improvise missionnaire chrétien. Il s'associe ainsi à un pouvoir unanimement accepté – du moins de manière symbolique – celui de Dieu et qui est là pour renforcer son pouvoir personnel. C'est à partir de ce moment que dans le film, Andreuccio se soumet à la volonté des voleurs en devenant, tel que décrit dans le scénario, « precipitosamente obbediente ». Sans conviction, pour leur faire plaisir, avec un soupçon d'indolence il dit en levant les yeux vers le ciel « Grazie, Dio ! ». C'est une pose, il le fait comme une pose, mais il le fait tout de même. Ici, Andreuccio a la même attitude qu'au moment où il se fait chasser par les jeunes hommes qui se tiennent dans la rue à Malpertugio : à la place d'avoir réellement peur des menaces, il a une attitude qui paraît paradoxale. Il est trop tranquille par rapport aux circonstances. Est-ce parce qu'il a déjà traversé le pire qui pouvait lui arriver ? Mais comment pourrait-il savoir qu'il avait déjà échappé au pire qui pouvait lui arriver ? Nous ne sommes pas encore à la fin de l'histoire. On pourrait croire aussi que sa vie lui importe peu ou moins que son argent. Ce qui lui donne peut-être du courage c'est le fait qu'ayant perdu tout son argent, il ne peut pas perdre davantage. Il ne peut donc qu'en gagner.

Ce n'est qu'à partir du moment où Andreuccio perd tout son argent que Pasolini laisse de la place au hasard dans l'histoire. Comme nous l'avons montré ci-dessus, c'est le moment de la rencontre avec les deux voleurs. Andreuccio essaie de l'éviter, mais la rencontre se produit quand même parce que le hasard le veut. Cette ouverture au hasard est appuyée par la réplique suivante que Pasolini met dans la bouche du voleur au moment du tournage (elle n'apparaît pas dans le scénario) : « Remercie Dieu que le hasard t'ait conduit ici ! Tu vas pouvoir gagner autant d'argent que le ciel compte d'étoiles ! » Et au deuxième voleur de rajouter : « On a pitié de toi. » Ils lui proposent

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 369.

ensuite de leur donner un coup de main pour un coup censé lui apporter plus que ce qu'il a perdu. C'est au moment où Andreuccio se décide à accepter de participer au coup prévu la même nuit par les deux voleurs que Boccace introduit l'attitude obéissante d'Andreuccio : « Andreuccio, sì come disperato, rispuose ch'era presto. »¹⁵⁰ Mais aucune trace d'insolence ici, il est désespéré.

La séquence 16 du scénario, censée montrer les trois compagnons de route traverser les rues de Naples jusqu'à la porte de l'église (qu'on ne verra donc pas de l'extérieur), ne fait pas partie du montage final du film. Voici comment est décrit dans le scénario le début de la séquence 17 : « I tre devoti camminano ora in mezzo alla chiesetta, verso un'arca, - « la quale era di marmo e molto grande », e qui sotto pieni di venerazione si fermano. » Dans le film, la dévotion et l'action de voler seront décomposées en deux moments distincts. Ils entrent dans l'église, ils sont filmés depuis l'autel. Ils posent leur lampe et leurs outils de casse et s'agenouillent pour se signer en finissant par un geste des bras ouverts qui voudrait dire : « Désolé, on sait que ce n'est pas bien, mais bon, on ne peut pas faire autrement. » Le passage par un face à face avec l'instance à laquelle est dédié le lieu est obligé. Par cela-même ils reconnaissent l'existence, le statut et le pouvoir de Dieu. Même s'ils semblent lui demander de ne pas leur en vouloir et de lui dire « même si tu nous en voudras, en s'en fiche ». Peu important les termes de ce dialogue et le fait qu'il est engagé par croyance, par habitude ou par superstition, il confirme avec certitude la présence de Dieu. Bien qu'il s'agisse d'un Dieu avec lequel on semble pouvoir négocier en permanence. L'appellation ironique « I tre devoti » utilisée par Pasolini ne l'est peut-être pas tant que ça. Même si c'est le vol qui leur fait franchir le seuil de l'église à cette heure avancée de la nuit, ils se prosternent devant l'autel. Ou prenons les choses inversement : quel dévot serait capable de se réveiller en pleine nuit, pour aller jusqu'à l'église, se prosterner, toucher le corps, voire partager la crypte avec l'archevêque mort depuis peu ? Cela sans qu'il y ait l'imposition d'un canon ou une cérémonie. Dans ce cas le vol ne produirait-il le même effet que tout autre prétexte plus louable ?

Le plan suivant, nous les montre de dos. On aperçoit l'autel et à gauche le sarcophage vers lequel ils se dirigent. Les deux voleurs font le boulot de soulever le couvercle. Andreuccio ramène juste la pierre qui doit le maintenir ouvert (et c'est justement cette pierre que les voleurs enlèveront pour se venger de lui un peu plus tard). Les deux voleurs ont pourtant peur d'entrer à l'intérieur du sarcophage – peur du lugubre ou peur de pécher (directement en s'emparant des biens de l'évêque avec leurs propres mains). Le 2^e voleur menace de battre Andreuccio à mort s'il n'y entre pas. Andreuccio reprend exactement la même attitude qu'au moment des deux autres menaces : celle des jeunes hommes de Malpertugio et celle de la part du même voleur un peu plus tôt. Ainsi la menace par la parole est pour Andreuccio assez inoffensive. Il réagit comme s'il concédait avec une lassitude visible à la demande d'une faveur de sa part, qui visiblement tient beaucoup au cœur de

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 370.

celui qui la formule. Cela prépare dans le film son gain de pouvoir. Le film ne prend pas le parti pris d'intégrer le discours intérieur qu'Andreuccio se tient à lui-même, première et seule retranscription directe de sa pensée dans la nouvelle :

« Costoro mi ci fanno entrare per ingannarmi, per ciò che, come io avrò loro ogni cosa dato, mentre che io penerò a uscir dall'arca, essi se ne andranno pe' fatti loro e io rimarrò senza cosa alcuna ». ¹⁵¹

Pasolini décrit ainsi dans le scénario la prise de conscience d'Andreuccio :

« Eccolo a tu per tu col cadavere, perso nel suo terrorizzante silenzio ecc.

Prima la buffa faccia di Andreuccio non esprime che terrore ecc. Poi, come i suoi occhi hanno individuato nelle mani incrociate del vescovo il prezioso rubino, al terrore subentra un silenzioso e rapido calcolo. E la forza persuasiva di questo calcolo che spinge Andreuccio, svelto come una scimmia, a sfilare l'anello del vescovo, e infilarselo al dito. » ¹⁵²

Il voit tout de suite le rubis qui brille au doigt ganté de l'archevêque. Les yeux d'Andreuccio brillent. Il n'enfile pas l'anneau à son doigt pour ne pas être vu par les deux voleurs pendant qu'il leur passe les autres parures. Comme il est presque nu à cause de la chaleur et à cause de ses mésaventures, il cache l'anneau dans sa culotte.

Dans l'impatience d'obtenir le butin qu'ils escomptent et dans le souci de ne pas faire de bruit, le 2^e voleur touche avec insistance son annulaire avant de s'inquiéter à voix haute de la présence de l'anneau. Quand Andreuccio leur répond qu'il n'en voit aucun, les deux voleurs comprennent qu'ils sont en train de se faire berner et ils retirent la pierre qui maintenait le couvercle de la tombe ouverte.

L'observation de Pasolini quant à l'expression et au statut des deux voleurs est importante :

« Si guardano negli occhi : un lampo rischiara le loro facce selvagge di morti di fame ; tirano via il puntello e, con un sordo, sinistro frastuono, il coperchio ricade sulla tomba, rinchiudendo dentro Andreuccio per l'eternità ». ¹⁵³

Cela rappelle de nouveau la confrontation avec les jeunes hommes de Malpertugio. Mais aussi la comparaison avec eux. Andreuccio est finalement mis face à des gens qui sont bien plus malheureux que lui : les hommes de Malpertugio, les deux pauvres voleurs de tombes, l'archevêque qui est mort. Ces gens sont dans des situations qui crient l'irréversible, l'irréparable. Ce n'est qu'Andreuccio qui est dans une dynamique. Le pauvre butin du soir même ne changera rien au fait que les deux voleurs restent des « morts de faim ». Andreuccio a eu droit à un festin même s'il s'est fait voler son argent. L'un des outils de Pasolini pour créer la pertinence de son Moyen Âge est la précarité. On constate que la façon dont quelqu'un est précaire dans l'Italie des années 60-70 est similaire à la façon dont on était précaire dans le royaume de Naples au 14^e siècle. Les dents cassées (qu'on voit chez le chef des jeunes hommes de Malpertugio mais aussi chez les deux voleurs) et

¹⁵¹ *Ibid.*, p.372.

¹⁵² Pasolini, *Per il cinema*, p. 1303.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 1304.

dont maints critiques de cinéma trouvent que Pasolini a abusé, sont un des éléments de continuité et d'identité de la précarité à travers les âges.

Andreuccio est donc désormais non seulement en tête à tête avec le mort, mais aussi avec sa propre mort. « Putain, qu'est-ce que t'es laid ! », cette exclamation d'Andreuccio, improvisée lors du tournage car elle n'apparaît pas dans le scénario, exprime sa réaction lorsqu'il découvre pour la première fois le visage de l'archevêque mort. Maintenant, la condamnation à la promiscuité avec le mort et qui risque de le conduire à sa propre mort, provoque les plus fortes expressions (non verbales) de terreur qu'Andreuccio manifeste tout au long de la nouvelle et tout au long du film. Le moment où Andreuccio tombe inconscient sur le corps de l'archevêque était prévu dans le scénario. Pasolini cite le passage de Boccace. Pourtant, dans le montage final du film, le mimétisme du cadavre induit par la peur n'y est pas.

Par une porte sur le côté entre un jeune prêtre avec une pauvre soutane suivi par deux adolescents. La porte par laquelle étaient sortis les deux premiers voleurs est restée entrouverte et une lumière bleue y pénètre. On note que le sacristain et les deux jeunes qui l'accompagnent ne sont pas montrés en train de se signer. Le sacristain a une allure légère et bavarde, il est l'homme du lieu et donc il n'a pas de scrupules. Comme ses compagnons ne veulent pas entrer dans la tombe, il le fait en leur expliquant rationnellement la logique de son courage : « les morts ne mangent pas les hommes ». Pasolini profite de cette phrase de Boccace et illustre la ruse d'Andreuccio en le faisant faire à la lettre ce que le prêtre arguait que ce n'est pas à craindre : il lui mord la jambe lorsqu'il entre dans la tombe. Le sacristain et les jeunes disparaissent en courant, le plan est monté en accélérée comme un gag de Chaplin. Andreuccio sort tout heureux de la tombe et il enfile la bague. Il sautille avec insouciance dans la lumière bleue de l'aube et l'on entend le chant du coq. Il mérite de se demander pourquoi il ne s'en va pas en courant. Dans le récit de Boccace il se dépêche de sortir de l'église et de regagner l'auberge, où il raconte à ses copains marchands et à l'aubergiste son histoire. Ces derniers lui conseillent de fuir Naples. Il retourne donc à Pérouse « avendo il suo investito in uno anello, dove per comperare cavalli era andato ».¹⁵⁴ À ce moment le film renonce à une action plus pertinente étant donné la situation, pour privilégier l'expression du sentiment qui termine l'histoire : la joie de retrouver ce qu'il avait perdu.

Plusieurs critiques littéraires qui analysent les textes de Boccace, voient cette nouvelle comme une sorte de Bildungsroman. Il s'agirait donc du parcours initiatique d'Andreuccio qui tombe dans plusieurs pièges jusqu'au moment où il comprend qu'il peut utiliser sa réflexion pour anticiper les dangers potentiels. Le moment de la prise de conscience c'est lorsqu'il se trouve dans le sarcophage de l'archevêque, quand il risque réellement la mort. Pasolini résume très bien cette idée dans le scénario en utilisant le mot : « calcolo ». Mais faisons bien attention à l'enchaînement des

¹⁵⁴ G. Boccaccio, *Decameron*, p. 374.

événements dans la nouvelle d'une part et dans le film d'autre part. Certes le calcul d'Andreuccio l'aide à mentir pour s'emparer de l'anneau et le dissimuler, mais il ne l'aide pas à éviter ce qu'il craint le plus : rester enfermé dans le tombeau. Finalement son calcul n'est bon qu'en partie. Il se trompe complètement en croyant que les deux voleurs vont croire à son mensonge quant à l'absence de l'anneau. C'est le hasard qui lui donne l'occasion d'exercer une nouvelle fois sa ruse lors de l'arrivée de la deuxième série de voleurs.

CHAPITRE 5 - UN MOYEN ÂGE QUI SE RÉFUSE AUX MÉDIÉVALISMES

Pasolini met en place plutôt qu'en scène un Moyen Âge, construit plus que reconstruit, et refuse tout un pan de la mémoire historique et de sa réappropriation médiatique. Disparaissent ainsi la chevalerie, les blasons et la noblesse. Ce faisant, Pasolini s'écarte du côté prude et héroïque des productions hollywoodiennes qui mettent en scène le Moyen Âge de l'Europe occidentale, mais aussi de la gravité et du mysticisme qui émane de la représentation de cette même époque par les cinéastes européens comme Bergman ou Bresson. D'autre part Pasolini se détourne à l'avance d'un imaginaire de la chevalerie qui sera récupéré par le néofascisme.

Dans son livre *Immagini del Medioevo nel cinema*¹⁵⁵, Vito Attolini revendique un « revival del Medioevo »¹⁵⁶ (un revival du Moyen Âge) créant à travers de vastes formes de représentation une véritable mode culturelle qui, selon lui, est tout à fait digne d'intérêt. Car ces tendances « ne naissent pas au hasard : elles répondent à des exigences et à des désirs répandus, à des peurs inavouées qu'il serait injuste de sous-estimer »¹⁵⁷. Attolini défend l'intérêt de leur étude, contrairement à bon nombre d'historiens qui les trouvent douteuses et sans valeur scientifique. L'amorce de la problématisation scientifique est amenée par Attolini sous forme de question lorsqu'il se demande pourquoi cette époque-ci est mise en avant à défaut de toutes les autres.

Cette mode culturelle présente le Moyen Âge en lui apportant des « éléments nouveaux »¹⁵⁸. Le constat de la création d'éléments nouveaux dans la représentation de l'époque médiévale, et la défense de leur intérêt, sont des éléments forts qui soutiendront bon nombre d'interprétations que le présent travail s'autorisera dans les chapitres suivants, concernant le *Décameron* de Pasolini.

Dans son *Guida al Medioevo*¹⁵⁹, où il explique ce que représente le Moyen Âge pour le sens commun, notamment pour le public des mass media, Horst Fuhrmann précise que cette nouvelle vision du Moyen Âge naît d'« informations hasardeuses, à peine sous-tendues par un véritable

¹⁵⁵ Vito Attolini, *Immagini del Medioevo nel cinema*, Bari, edizioni Dedalo, collana ombra sonora diretta da Guido Aristarco, 1993.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.5.

¹⁵⁷ *Ibid.* « non nascono a caso : rispondono ad esigenze e desideri diffusi, a timori inconfessati che sarebbe errato sottovalutare » (« ne surgissent pas au hasard : elles répondent à des besoins et à des désirs largement répandus, à des craintes non avouées qu'il serait erroné de sous-estimer »).

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.6.

¹⁵⁹ Horst Fuhrmann, *Guida al Medioevo*, Bari, Laterza, 1993.

intérêt culturel »¹⁶⁰. Voici une autre formulation de Fuhrmann qui semblant accuser un manque de précision finit par définir l’ancrage dans la réalité des éléments nouveaux susmentionnés : « Quando ci sia stato questo periodo, resta nel vago : in tale contesto il Medioevo non è un’epoca, ma una forma di vita. »¹⁶¹ Pasolini bénéficie de la chronologie imprécise de l’époque médiévale pour le sens commun, afin de créer une projection dans le passé des réalités actuelles et ainsi, inversement, de rendre le Moyen Âge proche du spectateur contemporain. Une certaine indétermination temporelle est constituante du *Décameron* de Boccace car si l’époque du cadre des nouvelles est bien précise – la peste de 1348 – pour autant les faits historiques réels qui ont généré les nouvelles sont parfois très éloignés du 14^e siècle. S’y ajoutent les façonnages de différents écrivains et narrateurs oraux ayant imprégné leurs récits de leur propre époque, avant que ces thèmes narratifs n’arrivent jusqu’à Boccace. On peut donc considérer que le *Décameron* de Boccace est déjà en soi une anthologie de temporalités médiévales à quoi se rajoute la temporalité de la reconstitution historique que crée Pasolini en passant par les époques des peintres qu’il sollicite comme source d’inspiration. Certes Giotto (1266/1267-1337) est contemporain de Boccace (1313-1375) mais Breughel (1525-1569) rajoute un écart temporel de deux siècles.

Que le Moyen Âge soit resté une matière vivante de par l’imprécision de datation de certaines sources, mais aussi comme il a été dit, de par une opinion publique peu instruite, Pasolini illustre cette imprécision dans l’entretien *Au cœur de la réalité* lorsqu’il avoue être en train de lire *L’Imitation de Jésus-Christ*, à ce qu’il dit « une œuvre de 1200 ou 1400 ». À ce qu’il paraît il demeure une incertitude quant à la datation de l’écriture du livre de Thomas a Kempis, qu’on situe soit à la fin du 14^e soit au début du 15^e, sa date de parution étant indiquée vers 1400.

Des formes réactionnaires de refus du monde moderne se greffent sur ce nouvel imaginaire médiéval, comme l’observe si bien Attolini qui cite encore une définition du Moyen Âge par Fuhrmann : « il Medioevo, ovvero il non-moderno : niente elettricità, niente auto, niente ferrovie, niente riscaldamento centralizzato. »¹⁶² Ce non-moderne n’est pas uniquement l’emblème d’un passé auquel on songe par refus des aspects actuels, c’est aussi la réalité actuelle des gens précaires qui vivent sans accès aux fonctionnalités modernes. La liste élaborée par Fuhrmann est aussi le début du cahier des charges du scénographe travaillant sur une reconstitution historique médiévale pour le cinéma. Il faut choisir les lieux et parfois élaborer des décors afin que le spectateur contemporain ne puisse pas retrouver les marques tellement omniprésentes dans son quotidien : les

¹⁶⁰ Horst Fuhrmann cité par Vito Attolini : « Horst Fuhrmann afferma che esso, anziché legarsi a riferimenti precisi, è frutto spesso di « informazioni casuali, difficilmente subordinate a un autentico interesse culturale » in *Immagini del Medioevo nel cinema*, p.6.

¹⁶¹ Horst Fuhrmann, *Guida al Medioevo*, p. 257 « Quand il y eut cette période, cela reste flou : dans ce contexte, le Moyen Âge n'est pas une époque, mais une forme de vie. ».

¹⁶² « le Moyen Âge, c’est-à-dire le non-moderne : pas d’électricité, pas de voitures, pas de chemins de fer, pas de chauffage central ».

poteaux électriques, les voitures, les voies ferrées, les chauffages modernes, les routes en asphalte, les câbles téléphoniques, les tuyaux d'alimentation d'eau ou de gaz...

Mais l'attrait pour le Moyen Âge n'est pas uniquement la manifestation du rejet des conditions de vie moderne ou la dénonciation des privations qu'elles continuent à représenter pour les plus pauvres, il s'agit aussi d'une opposition à la glorification de l'époque romaine par le régime fasciste, dont l'un des films emblématiques est *Scipione l'Africano* (1936) de Carmine Gallone.

Un lien s'est établi en revanche entre les mouvements de Mai 1968 et un attrait pour le Moyen Âge. On en a même un exemple dans le cinéma américain avec *Promenade avec l'amour et la mort* (1969) de John Huston qui met en scène l'histoire d'amour entre une jeune fille noble et un saltimbanque réalisant par leur union un rêve d'égalité et de paix très présent dans les revendications des soixante-huitards. Ainsi, en pleine Guerre des Cent Ans, les deux personnages émancipés par rapport à leur époque traversent la fin d'un monde caractérisé par la violence, monde qui disparaît sous les tas de cadavres.

Dans son livre *Médiéval et militant*¹⁶³, Tommaso di Carpegna Flaconieri rappelle les vers de Verlaine que les étudiants français déclament en manifestant dans la rue : « C'est vers le Moyen Âge énorme et délicat / Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguât / Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair triste. »¹⁶⁴ À l'appui de ce témoignage, Carpegna Falconieri ne cesse de souligner le contraste avec le mouvement *flower power*, avec le fait même d'être dans la contestation, avec les « drapeaux rouges et [les] lacrymogènes »¹⁶⁵. Le choix des vers de Verlaine dit bien « en avant avec le Moyen Âge ». Et l'étonnement persiste car le Moyen Âge a plutôt servi d'alibi aux mouvements de droite – Carpegna Falconieri le détaillera dans les chapitres VII, VIII et IX, intitulés « Templiers et Saint Graal : un Moyen Âge de la Tradition » (sur la manière dont les « ouvrages racoleurs et ésotérisants »¹⁶⁶ sur le Moyen Âge, comme ceux de Tolkien par exemple, ont inspiré les néo-fascistes), « Guerriers du Walhalla : un Moyen Âge du Grand Nord » (sur la figure du guerrier exemplaire, type Siegfried, ayant servi de représentation symbolique aux opérations de guerre et de répression de l'armée allemande des années 1930 et 1940), « Druides et bardes : un Moyen Âge celtique » (créations identitaires récentes).

Ce qui sème le trouble c'est que, à gauche comme à droite, « Dans les deux cas, il s'agit d'un Moyen Âge pensé comme lieu d'antithèse, d'opposition aux modèles officiels et orthodoxes établis par ceux qui détiennent, à l'époque contemporaine, le pouvoir économique et intellectuel. »

¹⁶³ Tommaso di Carpegna Flaconieri, *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge*, traduit de l'italien par Michèle Grévin avec un liminaire de Benoît Grévin, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.111, Verlaine cité par Carpegna Falconieri avec cette note de bas de page « P.Verlaine, "Non. Il fut gallican, ce siècle, et janséniste !", dans Sagesse, Bruxelles/Paris, Goemaere/Librairie catholique, 1881, t.10, v.2-4 »

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Michel Pastoureau cité par Carpegna Falconieri.

On peut comprendre à travers les multiples contradictions concernant la revendication des valeurs médiévales par la gauche et par la droite, trois moments auxquels correspondent trois positionnements dans l'œuvre de Pasolini : le poème *Le PCI aux jeunes !*, le sens politique du *Décameron* et celui de son *Abjuration*. Ces trois temps dans l'œuvre de Pasolini qui constituent sa réponse aux révoltes de Mai 68 se lisent très bien à travers l'éclairage de la complexité de l'usage que les politiques de droite et de gauche ont fait du Moyen Âge. La question de la contradiction chez Pasolini – largement discutée dans de nombreux et précieux travaux de recherche dont l'économie interne à ce travail ne permet pas de faire l'état des lieux – sera considérée un reflet des contradictions déjà à l'œuvre dans la réalité. Cela se révèle ici de manière particulièrement saisissante dans la contradiction que représente la revendication du Moyen Âge par la gauche et par la droite. *Dans cette contradiction de fait, Pasolini ne se situe ni à gauche ni à droite, mais du côté du Moyen Âge lui-même.* Il se situe du côté du Moyen Âge en tant que matière vivante bien réelle, assez éloignée et complexe mais manifestant une certaine permanence. C'est l'une des hypothèses fondamentales que ce travail cherche à démontrer.

Attolini cite l'explication de la chercheuse Germana Gandivo quant à l'impossibilité du fascisme italien d'utiliser le Moyen Âge italien, contrairement à l'usage du Moyen Âge allemand par le troisième Reich : « alla possibile funzionalità ideologica del Medioevo germanico nei confronti del Reich (...) si oppone dunque l'evidente impossibilità di imbrigliare la intrigante complessità del Medioevo italiano in direzioni utili all'immagine che di se stesso vuole dare il regime. »¹⁶⁷ Du point de vue du nationalisme le Moyen Âge allemand devrait être tout aussi complexe que l'italien puisque dans les deux cas nous sommes loin de la création des états nations qui n'ont été constitués qu'au 19^e siècle. L'affirmation de Gandivo est à retenir plutôt en tant que constat générique sur le Moyen Âge, qui se croise de manière féconde avec le côté labile du Moyen Âge dans les récupérations récentes, sa part de trouble et d'insaisissable. Ces réflexions sur l'usage de Moyen Âge en tant qu'inspiration dans les structures politiques actuelles se superposent aux constats de Murphy sur la raison qui ont été discutées dans le chapitre précédent, *Au cœur de la réalité*. En ce que, dans les deux cas le monde médiéval est soumis à des grilles de lectures appartenant à une société, la nôtre, qui lui est éloignée de plusieurs siècles et qui s'est forgée sur la base de nombreuses dichotomies que le Moyen Âge ne vivait pas en tant que telles, bien que parfois des termes considérés dichotomiques étaient en tension.

Considérer que Pasolini n'est ni du côté des étudiants, ni du côté des policiers – pour paraphraser la citation qui a été si souvent extraite du poème *Le PCI aux jeunes !* et qui semble indiquer que Pasolini se situe dans le camp de ces derniers – mais du côté du Moyen Âge me semble la réflexion

¹⁶⁷ Germana Gandivo, « Il Medioevo nel cinema di regime, un territorio evitato, in *Quaderni medievali*, n°15, juin 1983, cité par Attolini dans *Immagini del Medioevo nel cinema*, note 5, p.13.

la plus adaptée pour définir la position de Pasolini en considérant ses fluctuations comme une donnée intrinsèque.

Pasolini mobilise le répertoire médiéval au-delà de la question politique et esthétique, il le mobilise de manière intellectuelle. En ceci il offre la forme la plus valide du revival, car la moins empreinte de fantasmes et la moins subordonnée à l'obtention d'un résultat immédiat (commercial, victoire d'un camp politique ou d'une loi de tolérance sexuelle). Non pas indemne de toutes les tares que présentent les films qui lui sont contemporains, ni même celles qui pèsent sur les différentes récupérations politiques, Pasolini parvient à mobiliser une ressource intellectuelle médiévale correspondant à une certaine vision du monde, dont il offre une représentation possible dans le *Décameron*. Ceci n'est pas un éloge aveugle à l'adresse de Pasolini. Il m'est par ailleurs absolument impossible d'alléguer une qualité supérieure au *Décameron* face à des chefs-d'œuvre cinématographiques mettant en scène un Moyen Âge d'un courage spirituel à couper le souffle, tel *La passion de Jeanne d'Arc* (1927) de Carl Theodor Dreyer, ou encore des films « médiévaux » de Bergman *Le septième sceau* (1967) et *La source* (1960) où il crée une généalogie de la cruauté se manifestant dans ses films contemporains de manière surtout psychique.

L'exception pasolinienne ne relève pas d'une plus grande puissance artistique, mais de sa capacité à acter et à rendre transparentes une série d'opérations mentales qui permettent de saisir les correspondances entre les constituants des traits déterminants de la civilisation occidentale. La particularité étant qu'il ne travaille pas avec des notions abstraites, que ces traits caractéristiques ne perdent jamais pied, sont toujours profondément ancrés dans la réalité immédiate. Pasolini parvient à travailler avec des éléments du passé à l'état brut, en lien permanent avec la vie, ne permettant pas qu'ils soient traités comme des fossiles. Une de ces opérations a été évoquée dans l'introduction, considérant l'actualité des modèles que l'on trouve dans la peinture et dans la littérature : lorsque Pasolini compare le visage de Mère Teresa à Sainte Anne de Michel-Ange et considère qu'elle doit correspondre tout autant à la servante Françoise de *La recherche du temps perdu* de Proust. Cette opération analogique du regard tout simplement, d'attention aux physionomies des gens représentés dans les œuvres et des gens tout simplement, la capacité de faire ces allers-retours en permanence gardent l'art vivant et donnent à la réalité une valeur qu'elle ne peut avoir que de par la source théologique de toute représentation, qui a déjà été évoquée dans l'introduction en référence à Bazin. L'aller-retour entre œuvre picturale et œuvre cinématographique – en passant nécessairement par le modèle vivant – a été détaillé et commenté par Joanna Barack dans son ouvrage *Hin zum Film zurück zu den Bildern*¹⁶⁸ (*Vers le film, retour aux images*).

¹⁶⁸ Joanna Barack, *Hin zum Film zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: « Lebende Bilder » in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Bielefeld, transcript Verlag, 2015.

Pasolini produit une opération similaire afin de mettre à l'ordre du jour une sorte de Weltanschauung médiéval. En cela il est notamment tributaire de toutes les productions culturelles qui prennent le Moyen Âge comme toile de fond, du cinéma jusqu'aux bandes dessinées. Car outre l'analogie anthropologique entre la précarité et un mode de vie « médiéval », ces productions, même lorsqu'elles sont inexactes ou ratées, remplissent déjà le monde des représentations d'éléments d'imaginaire médiéval qui dans leurs imperfections (ou infidélités au Moyen Âge historique) créent un espace de jeu pour y inscrire du nouveau. Il s'agit des éléments nouveaux dont Attolini relevait l'importance. Le Weltanschauung médiéval que met en place Pasolini, notamment par le *Décameron*, trouve sa source pertinente, mais jamais son explication intégrale, dans plusieurs dimensions de la culture et de la vie de Pasolini. C'est sa familiarité avec Dante et l'approfondissement de son œuvre, puis de celle de Boccace, mais aussi sa bonne connaissance de l'art pictural – grâce en partie à ses études avec Roberto Longhi – tout ceci joint à une capacité d'observation anthropologique du monde actuel. On peut y ajouter le fait que Pasolini a vécu dans sa vie intime l'acérbe dichotomie de la droite et de la gauche, biographiquement incarnée par son père et son frère. Être fils d'officier fasciste et frère de partisan communiste sacrifié très jeune sont les données inhérentes à la biographie de Pasolini, mais ne sont pas définitionnelles de son ontologie. L'erreur d'expliquer Pasolini par sa vie revient à s'intéresser de près à une personne singulière, si exceptionnelle soit-elle, pour enfin dire que son être est explicable sans ontologie propre, ce qui est tout simplement absurde. Car cela revient à lui nier la part d'ineffable, pourtant élément principal qui fait qu'on s'intéresse à lui.

Le travail entamé par cette recherche doctorale vise à changer radicalement de point de départ en considérant d'emblée l'insuffisance d'éléments constituants culturellement, biographiquement et conjoncturellement, afin d'expliquer le « tout » qu'est Pasolini. (La notion de « tout » est reprise en référence à la manière dont Pasolini désigne la constitution de la *Trilogie de la vie* ; il en a été question dans le chapitre précédent.) Le Moyen Âge sera ici l'outil pour comprendre, non pas pour élucider, définir ou classer à la manière d'une taxinomie, la position de Pasolini, à partir d'un angle qui se prête particulièrement bien à déployer sa complexité et à tenir la tension de la contradiction sans la résoudre. Il s'agit, à travers la vision du Moyen Âge, grâce à sa capacité d'être un outil intellectuel, de ne pas procéder à une analyse des termes de la contradiction traités séparément, mais d'arriver à voir le « tout ».

Ce « tout » peut se définir à la manière dont Bazin décrit le *Van Gogh*¹⁶⁹ d'Alain Resnais : « Dans ce dernier film, le réalisateur a pu traiter l'ensemble de l'œuvre du peintre comme un seul et immense tableau où la caméra est aussi libre de ses déplacements que dans n'importe quel documentaire. De « la rue d'Arles » nous « pénétrons » par la fenêtre « dans » la maison de Van

¹⁶⁹ Alain Resnais, *Van Gogh*, 18 minutes, 1947.

Gogh, et nous approchons du lit à l'édredon rouge. De même Resnais ose-t-il réaliser le « contrechamp » d'une vieille paysanne hollandaise entrant dans sa maison. »¹⁷⁰ Dans le cas du *Décameron* on suit parfois une caméra libre de ses mouvements à l'intérieur de tableaux vivants, d'après Giotto et Breughel. La trahison de la peinture par le cinéma dont parle Bazin est ici encore plus grande, car la dimension documentaire est encore plus présente de par les vrais gens et les vrais lieux qui composent les tableaux vivants. Dans le cas du *Décameron* de Pasolini l'inspiration picturale n'est qu'un des aspects et, par analogie, « l'ensemble de l'œuvre » est ici la vision du Moyen Âge que Pasolini nous propose trahissant à plusieurs titres à la fois Boccace et Giotto. En même temps film sur la peinture et adaptation littéraire, le *Décameron* cumule les deux qualités cinématographiques que Bazin loue dans les deux dispositifs : une certaine fidélité au texte et une certaine trahison vis-à-vis de la peinture. La vision du monde médiéval naît cinématographiquement de ceci et d'une attention particulière portée au vivant. Ainsi, nécessairement cinématographique, le Moyen Âge de Pasolini se doit de « se prolonger indéfiniment dans l'univers »¹⁷¹, contrairement au cadre du tableau qui « polarise l'espace vers le dedans »¹⁷². Le film n'est pas réductible à ses sources d'inspiration tout comme Pasolini n'est pas intégralement déchiffrable à travers ses données biographiques, tout comme sa position politique n'est pas compréhensible en profondeur selon les catégories de gauche et droite. Le dénominateur commun qui a le mérite de garder les fractions irréductibles, est le Moyen Âge. C'est ce que la présente thèse défend. Cela fait écho notamment à l'affirmation d'anachronisme de Pasolini lorsqu'il dit « Je suis une force du passé ». Néanmoins il faut préciser que ce « je suis » au sein du poème est précisément la posture sacrificielle dont il a été question dans l'Avant-propos. Pasolini endosse les contradictions de son temps, « Lo scandalo del contraddirmi », mais s'imprègne aussi d'une manière anachronique d'un point de vue appartenant au passé et permettant un regard autre sur les contradictions actuelles.

Lisant ce travail de recherche, on peut se dire qu'il ne tient pas son pari de traiter les multiples contradictions et déterminations autrement qu'en discutant les termes de la contradiction de manière indépendante, puisqu'il est structuré par la distinction de deux types de costumes présents dans le film *Décameron*. Après ces chapitres liminaires et une partie introductive présentant les choix autour du scénario et du tournage, le contenu principal de la thèse sera divisé en une partie parlant du feutre et une deuxième abordant la question des tissus. Les deux analyses approchent ce choix de matières à travers leurs multiples significations anthropologiques, politiques, esthétiques.

Plus que deux types de costumes, il s'agit de deux matières fondamentalement différentes. D'une part le tissu et d'autre part une matière si occultée dans l'Europe occidentale – du moins du point de

¹⁷⁰ André Bazin, « Peinture et cinéma » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 189.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 188.

¹⁷² *Ibid.*

vue du langage puisqu'elle ne peut se définir que par négation : le non-tissé, le feutre. Deleuze et Guattari le nomment l'« anti-tissu »¹⁷³ pour révéler l'antinomie culturelle qu'il sous-tend étant « espace lisse »¹⁷⁴ par rapport à l'« espace strié »¹⁷⁵ représenté par le tissu, correspondant d'un point de vue anthropologique à « l'espace nomade »¹⁷⁶ par opposition à « l'espace sédentaire »¹⁷⁷. Après avoir constaté une série de croisements entre les deux manières d'être, de considérer et d'arpenter le monde – le guerrier nomade et l'agriculteur sédentaire prennent chacun emprise sur l'espace à leur manière et leurs modalités s'amalgament parfois – les auteurs se demandent « Ne peut-on pas encore faire glisser l'opposition ? »¹⁷⁸ Car l'opposition y est, elle se matérialise tout d'abord par les techniques de fabrication de ces « solides souples » comme les nomme précautionneusement Leroi-Gourhan dans *L'homme et la matière*¹⁷⁹. La définition du tissu dans le Trésor de la langue française énonce son processus de fabrication « Matière souple et mince obtenue par l'assemblage régulier de fils ou de fibres entrecroisées, soit par mailles avec un seul fil, soit par tissage avec plusieurs fils »¹⁸⁰. Alors que le feutre, nous disent Deleuze et Guattari « n'implique aucun dégagement des fils, aucun entrecroisement, mais seulement un enchevêtrement des fibres, obtenu par foulage (par exemple en roulant alternativement le bloc de fibres en avant et en arrière) »¹⁸¹. « Foulage » est l'action qui s'utilise pour les draps, donc tissus, afin de faire feutrer les fibres des couches supérieures. Le terme « feutrage » est plus spécifiquement indiqué pour décrire le processus à travers lequel on obtient du feutre, il est défini ainsi : « Action de feutrer du poil ou de la laine »¹⁸². Le processus technique n'est pas vraiment décrit, mais cette définition exprime la nécessité d'un terme spécifique. Enfin, le feutre et son processus de fabrication mettent à l'épreuve le savoir technique et le vocabulaire. Le trésor de la langue française en ligne s'emmêle les pinceaux au niveau de la définition même du feutre : « Étoffe non tissée, imperméable, obtenue en foulant et en agglutinant du poil ou de la laine, et qui a la propriété d'amortir les bruits, les chocs. »¹⁸³. L'étoffe n'est pas une matière souple quelconque, nous renseigne toujours le Trésor de la langue française, c'est une « Matière textile servant à l'habillement, à l'ameublement »¹⁸⁴, donc peu appropriée pour définir du non-tissé. Le feutre a donc la capacité, comme Sam Rohdie l'a si justement observé par rapport à Pasolini, de mettre notre langage en crise. Mais le langage résiste. On constate que toute

¹⁷³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 594.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 592.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 594.

¹⁷⁹ André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943.

¹⁸⁰ Trésor langue française.

¹⁸¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, p. 594.

¹⁸² Trésor langue française

¹⁸³ Trésor langue française <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1704655620;r=1:nat=;sol=1>; visité le 23 août 2021

¹⁸⁴ *Ibid.*

matière a une texture – même étymologie que « tisser » – qu’il s’agisse de l’aspect de surface d’organismes vivants, de la structure d’une roche ou de la viscosité d’un produit industriel. Concernant originairement la structure d’un tissu uniquement elle a gagné par analogie tous les autres aspects du monde physique. Ce n’est pas un hasard que l’opposé du tissu – le feutre – mette le langage en crise, puisque le mot tissu a la même racine étymologique que le mot texte. Ce dernier a été emprunté au latin « textus » qui veut dire tissu ou trame¹⁸⁵.

Pour revenir à la question de « faire glisser l’opposition » que posent Deleuze et Guattari en y apportant le quilt comme réponse, Pasolini apporte sûrement une réponse possible en faisant cohabiter feutre et tissu dans le même tableau vivant qu’il offre du Moyen Âge. Il crée ainsi non seulement une représentation mais aussi un terrain de réflexion permettant de poser un regard lucide sur des oppositions contemporaines. Qu’une œuvre puisse avoir cet effet, on peut s’appuyer sur l’affirmation de Deleuze et Guattari qui voient dans le quilt la source de l’*op art* et dans le patchwork jamais fini de ce personnage de Faulkner¹⁸⁶ un espace amorphe et infini, pour considérer que d’autres formes d’hétérogénéité entre tissé et feutré puissent avoir leur pertinence et leur pouvoir créatif conceptuel. Par ailleurs nous constatons que le titre même du roman, nom aussi de la famille dont Faulkner raconte l’histoire, est un mot étymologiquement lié au tissu, à la couture : « Sartori : Nom italien ou corse correspondant au métier de tailleur d'habits. C'est la forme plurielle de Sartore. Formes latinisées : Sartoris, Sartorio »¹⁸⁷. La famille décadente et poussiéreuse se retrouve dans le motif du patchwork, dans cette (nouvelle) terre où les gens se sont installés s’appropriant des parcelles comme les morceaux d’un patchwork. L’activité quelconque menée autour de la fabrication ou l’assemblage des matières textiles est définitoire pour la représentation du monde qu’on s’en fait. Le titre magnifique « Le bas couleur de bruyère » choisi par Auerbach pour le chapitre consacré à Virginia Woolf prolonge ce propos. Si la puissance descriptive et constitutive s’avère dans le cas de *Sartoris*, il est question dans la conclusion d’Auerbach sur ce passage de *La Promenade au phare*, d’une grande promesse pour l’humanité : « Le type de représentation dont nous parlons, qui met en valeur et approfondit l’instant quelconque, fait ressortir combien, en deçà des conflits qui déchirent l’humanité, les différences entre les formes de vie et les manières de penser des hommes se sont estompées. Les catégories sociales et leurs différents modes de vie se sont inextricablement mêlées. (...) Au-dessus des conflits, et aussi à travers eux, se poursuit un processus d’égalisation aussi bien économique que culturel. Il faudra bien du temps encore jusqu’à ce que l’humanité vive une vie commune sur la terre, mais déjà le terme commence à être visible ; maintenant déjà il apparaît le plus visiblement, le plus

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ William Faulkner, *Sartoris*, Paris, Gallimard, 1937 (1^{ère} édition française).

¹⁸⁷ <https://www.geneanet.org/nom-de-famille/SARTORIS>.

concrètement dans la représentation sans préjugé, précise, intérieure et extérieure du moment quelconque, tel que le vivent différents individus. »¹⁸⁸

¹⁸⁸ Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornelius Heim, Paris, Gallimard, p. 548.

CHAPITRE 6 - LE POÈTE CINÉASTE ET LE POÈTE DE LA MATIÈRE

Dans un film historique, les costumes occupent autant de place dans l'image que les acteurs et les lieux et sont le premier indice du changement d'époque. Malgré leur importance visuelle considérable et le fait qu'ils jouent le rôle de passeurs qui nous emmènent non seulement dans l'univers stylistique d'un auteur mais aussi dans un autre temps, les costumes restent généralement négligés. Cela se voit au manque d'intérêt concernant les prix accordés pour cette partie du travail cinématographique dans les festivals, mais aussi à la place réduite qu'ils occupent dans les livres consacrés au cinéma. Le tournage du Décaméron a été pour Pasolini un jeu, grâce à la complicité amicale qu'il a installée avec les acteurs. L'entrée dans le jeu consistait dans le fait d'endosser les costumes créés par Donati. C'est dans ce geste que pouvaient se rejoindre l'intuition de Pasolini quant à un visage, le fait de redonner vie à une personne du passé et l'amusement du déguisement. Du fait d'avoir créé des costumes capables de produire cette joie et cette métamorphose tout en honorant le corps présent, Donati devient la personne qui a contribué le plus, parmi les autres de l'équipe technique, à donner au Décaméron l'apparence qu'on lui connaît aujourd'hui. Le style du Décaméron appartient tout autant à Donati qu'à Pasolini.

I — CONSIDÉRER LE TRAVAIL DE DANILO DONATI IMPOSE UNE RÉFLEXION SUR LE STATUT DU COSTUMIER EN GÉNÉRAL

Considérer le travail du costumier impose une réflexion sur son statut. Par statut j'entends à la fois les réglementations juridiques de son corps de métier, mais aussi la posologie de technique et de création que l'on attend de lui. Le cas de Danilo Donati – costumier sur les trois films de la *Trilogie de la vie*, donc sur le *Décaméron* – est exemplaire dans ce sens. Il illustre la constitution d'un métier à part entière et d'un profil de créateur par l'extension du travail du costumier sur le champ du cinéma. L'industrie cinématographique italienne se trouve dans une phase de réémergence notamment financière après le néoréalisme. Si pendant le néoréalisme l'économie réduite mais aussi

le choix du sujet – la plupart du temps ancré dans la réalité sociale contemporaine – n’attisaient pas l’attention sur le travail du costumier, le revival du Moyen Âge, dont nous avons parlé précédemment, rend visible son travail et sa créativité. Il existe globalement très peu de travaux sur Donati. Trois ouvrages sont consacrés à sa création de costumes, la postérité a surtout gardé la trace de ses costumes pour le cinéma: *Trame di cinema*¹⁸⁹, *Atelier Farani*¹⁹⁰ et *L’arte di Danilo Donati*¹⁹¹. Ils seront abordés plus en détail ultérieurement, mais une remarque les concerne tous : ils ne définissent pas la notion de *costumier*.

Le travail de licence d’Elisa Segnabuoni, intitulé *Danilo Donati : poeta della matericità*¹⁹² (*Danilo Donati : poète de la matérialité*), s’attarde à définir cette notion pour la rendre intelligible à l’intérieur du système pédagogique de la mode. Au sens devenu dominant dans l’usage actuel – « personne qui s’occupe des costumes d’un spectacle, d’une entreprise de spectacle »¹⁹³ – Segnabuoni rajoute que le costumier est *co-auteur* de l’image au même titre que le scénographe et le directeur de la photographie.

Une fois formulée, cette affirmation semble un truisme, mais ce n’est pas du tout ce qui émerge habituellement des textes portant sur la théorie ou l’histoire du cinéma. Une hiérarchie immuable suppose le primat de l’auteur dans le cinéma d’auteur, qui signe son film comme un peintre signe son tableau ou un écrivain son volume de textes. Dans le cinéma qu’on appelle grand public, ce sont les stars, les acteurs connus, qui l’emportent. Les autres, c’est-à-dire ceux qu’on entend sous la dénomination vague de « techniciens », sont au service des premiers, dont les noms restent gravés dans la mémoire collective pour chaque type de cinéma respectif. Bien que les costumes, dans n’importe quel film, occupent une grande partie de l’écran, bien que le travail sur les costumes soit récompensé par des distinctions importantes – tels les Oscars – les costumes continuent à sembler accessoires et non pas essentiels.

II — LE SONNET 50, ÉLOGE DE DONATI PAR OMISSION

Le *Sonnet 50*, écrit par Pasolini pendant le tournage des *Contes de Canterbury*, est composé quasi exclusivement d’une liste de nom de personnes travaillant sur le film, pour finir par la triste conclusion que ces gens n’y comprennent rien.

¹⁸⁹ Clara Tosi Pamphili (dir), *Trame di cinema. Danilo Donati e la Sartoria Farani*, Milano, Silvana Editoriale, 2014.

¹⁹⁰ A.C. Quintavalle (dir), *Atelier Farani. Pasolini : il costume nel film*, Milano, Skira, 2002.

¹⁹¹ *L’arte di Danilo Donati*, Scene e costumi per Benigni, Fellini, Pasolini, Zeffirelli, Roma, Oltre il Duemila, 2002.

¹⁹² Travail dirigé par le professeur Alberto Moretti au sein de l’académie des beaux-arts « Lorenzo da VI TERBO », l’École de mode, année universitaire 2004-2005.

¹⁹³ **A.** — Personne qui fabrique, vend ou loue des costumes de bal. **B.** — Personne qui s’occupe des costumes d’un spectacle, d’une entreprise de spectacle. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1905187875>; Consulté le 05/09/2019 à 13:34.

En guise d'exemple voici les deux premiers vers du sonnet « Banfi, Angelucci, Sheperd, Moore, Onorati/Delli Colli, Tafani, Cattarinchi, Magistretti » ces noms correspondent aux fonctions suivantes : scripte, aide à la réalisation, assistant réalisateur, acteur jouant le rôle d'espion, directeur de la photographie, opérateur, photographe de plateau. À la liste sa rajoute ultérieurement, parmi tant d'autres, le scénographe, Ferretti. Non seulement l'équipe est presque intégralement mentionnée, mais, surtout, font partie de cette liste deux postes, qui, ensemble avec le réalisateur sont co-auteurs de l'image, comme il a été mentionné plus haut : le directeur de la photographie et le scénographe.

L'étrange composition du sonnet emprunte au générique de film en passant par le flux de conscience de Joyce ou Faulkner, où des listes de noms s'imposent des fois à la lecture, qu'on ne peut pas éluder sans une sensation de manque et qu'on ne peut pas tenter d'interpréter sans un sentiment de frustration. Mais Pasolini est toujours plus clair qu'un écrivain moderne. Dans ce sonnet qui se niche étrangement parmi plus de cent consacrés à la perte de Ninetto, il fait un constat dur et triste sur ses collaborateurs, mais qui ne manque de dresser en creux un éloge à ceux qui ne sont pas nommés. Le sonnet est une sorte d'anti-générique dans le sens où ceux qui sont nommés ne sont pas considérés comme valables pour avoir leur place à côté de leurs attributions. Pasolini semble être gagné par un repli sur soi. Le poète cherche et trouve un format contraignant qui, de ce fait, permet que « l'idée jailli[sse] plus intense » comme le dit Baudelaire dans une lettre à Armand Fraisse en 1860. C'est la forme qui définit le sonnet et non pas son sujet, pouvant aller de la bouffonnerie à la méditation philosophique. Le sonnet montre la difficulté pour Pasolini, qui s'est d'abord défini comme un poète, de travailler avec une équipe. Il sépare donc ses collaborateurs en deux catégories : ceux qui ne comprennent pas le sens profond du travail qui est en train de se faire et, d'autre part, ceux qui comprennent. La première catégorie compte beaucoup de gens, la plupart. La deuxième deux ou trois uniquement. Les premiers sont nommés ; leurs noms mêmes sont à la fois la litanie de leur ignorance, mais pas de leur manque d'importance. Les noms des seconds sont à lire entre les lignes. Ils sont unis de façon tellement intime au créateur dans son processus de création, que leurs noms ne figurent, pas, comme ne figure jamais le sien. En ce sens, l'incongruité de ce sonnet n'est qu'apparente au sein du volume qui traite essentiellement d'un chagrin amoureux, évoluant, comme souvent d'ailleurs, vers la disparition d'un système de valeurs et croyances qui a permis l'état amoureux et la relation. Le volume de sonnets écrit par Pasolini en plein tournage du deuxième film de ce qui sera *La Trilogie de la vie*, témoigne déjà d'une désillusion qui contribuera peut-être à l'abjuration qu'il actera plus tard.

Ces vers écrits par Pasolini à Londra-Rye en 1970, contribuent à la réflexion sur le statut du costumier au cinéma, tout en donnant une preuve de la relation privilégié et particulière qu'il a noué avec son costumier, Danilo Donati.

Danilo Donati, seul absent, est donc accepté par Pasolini comme seul coauteur.

III — LA VALEUR TRANSGRESSIVE DES DEUX POÈTES

Les raisons pour lesquels la qualité de poète est demeurée indissociablement liée au nom de Pasolini abondent. Une première raison est chronologique : il s'est fait connaître très jeune en publiant des poèmes. Une autre raison est une question de forme, peut-on dire, du moins au premier abord, qui correspond à un point de vue sur la réalité opposé à celui de la prose. Chez Pasolini la poésie et la prose sont d'une part deux catégories littéraires qu'il a utilisées comme forme d'expression en tant qu'écrivain, mais elles sont aussi deux manières différentes, voire opposées, de regarder les choses. Cette distinction se révèle lors du travail sur le film de montage *La rabbia*, que Pasolini réalise en 1962 à partir des images de télé journal de la dernière décennie. La dimension poétique devient la marque de son cinéma, rendue explicite par ses textes sur le cinéma publiés dans *L'expérience hérétique* où il avance la notion de « cinéma de poésie ». Cette position, une fois affirmée dans des textes théoriques, continue à évoluer et à se consolider sans cesse à travers ses films ultérieurs. En suivant cette réflexion rien d'étonnant et de gratuitement provocateur dans l'affirmation de Pasolini à propos de *La trilogie de la vie* qui regrouperait ses films les plus idéologiques. C'est une phrase qui est destinée à choquer, à faire réfléchir. Si un réflexe dualiste tire l'alarme de la contradiction lorsqu'un éloge des corps et de la sexualité se dit œuvre idéologique, il suffit de rappeler la qualité de poète. Et cela non pas dans le but de désamorcer la contradiction, ni de la rendre bénigne sous prétexte de lubie fantaisiste de créateur, mais afin d'incarner toutes les images et les tensions que la contradiction sous-tend. La qualité de poète est ce qui rend possible la concrétisation de ce que la logique (moderne) veut fuir et ce que le réel, pourtant, édifie.

Si la qualité de poète est couramment rappelée quant à Pasolini, elle est plus rare dans les références à Donati. Pour autant c'est exactement cette dénomination commune, qu'ils sont les seuls à porter parmi la masse de collaborateurs que la production d'un film engage, qui, malgré son ambiguïté apparente, décrit le mieux leur travail commun et la transgression de la profession annoncée : réalisateur et costumier. Car lorsqu'on dit poète pour qualifier quelqu'un en dehors de l'écriture de poèmes, il s'agit d'une transgression de ce que son activité suppose. Il y a question d'un dépassement qui transcende le métier et qui ouvre vers une dimension dure à circonscrire. Son pouvoir même réside dans cette difficulté.

Mais il existe, en plus de cela, une autre dimension poétique, qui découle de la pratique cinématographique et de la théorie du cinéma de Pasolini : c'est le rapport à ce qu'il filme. Ce rapport a tendance à s'égarer dans les analyses des films et de la théorie cinématographique de

Pasolini pour deux raisons : il poursuit un travail de cinéma standard avec une équipe où, concrètement, ce n'est pas lui qui filme et, deuxièmement, quand il parle du rapport à ce qui est filmé, il donne d'autres exemples que ceux de ses propres films.

Le néo-réalisme de Pasolini (*Accattone* et *Mamma Roma*), mais aussi ses mises-en-scènes des tragédies grecques ont un fond romantique au niveau de l'implication poétique de l'auteur. Ce rapport d'écho entre l'âme profonde du poète et la réalité (extérieure), une réciprocité où l'un est la caisse de résonance de l'autre, à tour de rôle, commence à changer avec l'intégration d'aspects chrétiens. C'est-à-dire à partir de *La ricotta*, qui est aussi la première collaboration avec Donati. Il y a, à partir de ce moment et allant vers s'accroissant, un abandon du pathos du poète qui auparavant accompagnait émotionnellement le film dans son ensemble, et qui était un modèle romantique. Si j'ai vu plein de spectateurs de *Mamma Roma* verser des larmes lors de la « crucifixion » horizontale d'Ettore, cela m'étonnerait qu'un spectateur ait la même réaction devant la mort sur la croix de Stracci dans *La ricotta*. Le motif de la passion du Christ, abordé par Pasolini en clé burlesque dans *La ricotta*, apparaît comme une transgression au sein d'un régime représentationnel déjà établi dans le cinéma (mais aussi dans la peinture et dans le journalisme comme on le verra par la suite). La forme la plus poussée de cette tendance qu'il englobe en abordant le christianisme considéré comme altérité, pourrait être le « bigotisme » qu'il se reconnaît dans un entretien tardif *Al cuore della realtà* (*Au cœur de la réalité*). Cette attitude de vénération devant la réalité qu'il accepte par ricoché en répondant aux remarques de son discutant sur la *Trilogie de la vie*, est l'aboutissement d'un processus qui commence avec *La ricotta* et *La rabbia*.

Pasolini ne procède plus seulement à l'incorporation de l'altérité de classe et de problématique, mais à une altérité de système de représentation qui engage l'acceptation de langages différents. Dans *La ricotta* son propre rôle de réalisateur est écarté et le système de la réalisation de films écarté à son tour par l'irruption de valeurs chrétiennes, actualisés par cet événement qui échappe à la maîtrise de la mise en scène : la passion du bon larron. Que le motif de la passion ait été une métaphore pour appuyer la précarité et l'insécurité du sous-prolétariat, n'empêche pas qu'une fois intégré dans le film, l'aspect chrétien ne fait pas que servir une idéologie marxiste.

Une autre altérité, d'une toute autre nature, est travaillée par Pasolini dans *La rabbia* car il explore et monte des images enregistrées par d'autres, y compris des images dont il ne peut pas s'approprier le point de vue. (D'où aussi la nécessité des commentaires continus qui engagent une lecture des images, parfois bien différente de ce que le matériel filmé propose.)

Une troisième dimension se rajoute aux deux dimensions exposées ci-dessus pour compléter la rencontre avec l'altérité via le cinéma, dans le cas de Pasolini. Quelques fois, dans un deuxième temps de son activité de cinéaste, Pasolini a filmé lui-même, dans le sens où c'est lui qui a manipulé

la caméra. Il a agi en tant que « filmeur », selon l'expression consacrée par Alain Cavalier et qui indique l'auteur cinéaste assurant la prise de vue de ses films¹⁹⁴.

C'est dans ces films que le monde qu'il filme est autre que lui Pasolini.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la suppression hiérarchique de l'équipe technique, le fait de ne plus déléguer, le face à face avec le sujet, n'a pas renforcé chez Pasolini la maîtrise de l'auteur (comme c'est le cas chez Cavalier), mais ce « bigotisme » dont il a été question plus haut.

Bien que la direction de la photographie de *La Trilogie de la vie* a été confiée à Tonino Delli Colli, l'expérience de « filmeur » a dû avoir un impacte non seulement sur le type de cadrage utilisé dans ces trois films, mais aussi, et surtout, dans la façon de regarder le monde. Et qui correspond à l'acceptation d'un plus fort degré d'altérité, voire un degré ultime d'altérité. Ainsi la référence picturale est moins présente dans le choix du cadre. Elle s'affirme d'avantage dans l'ensemble d'éléments contenus et des couleurs. Le cadre et les mouvements d'appareil deviennent de plus en plus propres au cinéma. Le cinéma entendu par son innovation dans la représentation du mouvement et non pas en tant qu'héritier de la peinture. Une place importante tiendront ici les tremblements de la caméra, les mouvements captant ou épousant la dynamique aléatoire des gens et des objets dans la vie.

À travers Boccace et oubliant Boccace en même temps, Pasolini parvient à transgresser un encodage linguistique qui s'est rendu indispensable pour regarder la réalité dans l'art occidental, dans la littérature et, plus récemment, dans les médias.

Ceci n'est pas nouveau. C'est uniquement la prise de conscience du fait que les exemples concrets issus de la filmographie de Pasolini sont l'accomplissement des idées présentes dans sa théorie cinématographique : le fait que la réalité se parle à elle-même et que le cinéma est la langue de la réalité.

Pourquoi cela a été particulièrement accessible avec le *Décameron* de Boccace ? Parce que Boccace opère des opérations similaires de désengagement quant à l'emprise de l'auteur sur son sujet : l'histoire cadre, Fortuna comme raison et moteur de tout évènement, le fait de composer le recueil pour apporter une consolation aux femmes, la source orale de plein de contes reprises.

Avant le *Décameron* la transgression ultime est le christianisme et cela est clair si l'on regarde *Théorème*. Mais il y a en même temps la dimension sexuelle accompagnant la libération mystique de chaque membre de la famille bourgeoise et de leur domestique, qui a du mal à se ranger dans la vision chrétienne. Le *Décameron* permet, concrètement, cette fusion, d'autant plus qu'il est

¹⁹⁴ Cavalier a commencé par un travail traditionnel de réalisateur, c'est-à-dire en travaillant avec une équipe et en déléguant les parties techniques. Ultérieurement, aussi grâce à l'évolution des techniques vers des caméras plus légères et faciles à manipuler, il s'est approprié aussi le travail de directeur de la photographie et de l'opérateur. Il s'est ainsi rapproché du travail de vidéaste, qui reste habituellement enclos dans le monde des arts plastiques. Pourtant il n'a jamais adhéré à ce titre, préférant s'inventer le nom de « filmeur » car son travail continue d'appartenir au cinéma (idéologiquement disons).

littéralement mis en images par Pasolini et que toute allusion ou situation improbable devient un fait.

Réfléchissons un instant à l'échec de la contrainte imposé par celui qui crée l'image – peintre ou réalisateur – qui est montré dans *La Ricotta*. Parmi toutes les couches provenant de différents média (peinture, cinéma, théâtre, cadre et hors-cadre) il y a des éléments qui existent par eux même, qui préexistent à l'intention d'un auteur. Cette préexistence a plusieurs niveaux, elle n'est jamais pure. Le film dans le film a installé ses décors, le film qu'on est en train de regarder les siens et ces derniers ne coïncident qu'en partie avec les premières. Le film dans le film s'inspire des peintures qui étaient des mises-en-scène à leur tour. Au sein de ce système autoréférentiel qui renvoie toujours à une autre représentation, qui reconstruit en permanence une image du passé, Pasolini introduit une forme d'innocence, de littéralité, de travail artisanal. De tout évidence aucune représentation n'est possible sans passer par des systèmes et dispositifs représentationnels existants. Par contre une brèche s'ouvre lorsque ces systèmes sont montrés comme étant (partiellement) en crise, quand leur sens est devenu une relique et que leur existence matérielle requiert un travail d'actualisation. Pasolini sollicite des ressources qui, sans être idéologiquement primaires, comportent de fait une dimension primaire. Cela est perceptible dans les éléments du film qui ne supportent pas de substitution : les corps, les vêtements, la nourriture, les éléments du paysage. S'impose le principe d'identité. Comme le dit clairement Pasolini : pour voir un porteur dans un film, il faut filmer un porteur.

Parmi les éléments énumérés plus haut, les vêtements, dans le cadre d'un film, relèvent d'un plus grand degré de fabrication. Les costumes que Donati a crée pour *La ricotta* sont les draps colorés des tableaux vivants. De même façon qu'à travers les figurants choisis par Pasolini on retrouve les modèles que le peintre a pu avoir devant ses yeux, les drapés créés par Donati défont la peinture pour retrouver la matière qui a pu servir de modèle.

Revenons désormais à l'éloge en creux fait par Pasolini à Donati dans son sonnet. Étant donné ce qui a été exposé plus haut, le sonnet est la célébration de la compréhension intime par Donati de ce que Pasolini était en train d'aboutir idéologiquement : c'est-à-dire une nouvelle étape transgressive par rapport aux systèmes représentationnels existant. Une des plaques tournantes de cette évolution est le travail sur le costume tel qu'il a été fait par Donati. Donati tisse et teint des étoffes, il redonne chair à des réalités physiques immobilisés par la peinture et abandonnées à l'industrie textile et l'émergence du prêt-à-porter. Donati est poète de la matérialité non seulement pour l'apparence originale de ses créations et pour son aisance et son ingéniosité dans l'utilisation des matériaux. La qualification de poète touche par-delà un degré d'excellence et d'exception dans l'exercice de son métier, à un déplacement idéologique quant à ce que son travail de costumier suppose. Ce décalage, qui, associé à celui de Pasolini – poète cinéaste – participe de façon fondamentale à la construction

idéologie de la révolution de la représentation que le *Décameron* met en place. Il sera étudié par la suite, en quoi Donati, par sa qualité transgressive de poète, libère corps et matières et devient par cela, en bon droit, co-auteur avec Pasolini.

CHAPITRE 7 - LA FILEUSE ET LE COSTUMIER

Ce chapitre s'attèle à mettre en évidence la différence entre la philologie et l'authenticité dans le cadre d'une reconstitution médiévale. Au premier abord, il peut sembler que l'approche philologique en vue de reproduire fidèlement un objet médiéval soit le procédé le plus évident pour obtenir un résultat authentique. Mais que ce soit du point de vue historique ou artistique, l'authenticité ne réside que dans l'objet original. Si l'on a dit précédemment que Donati se positionne en poète de la matière, la notion de poésie entraîne l'invention poétique que Pasolini a mise en évidence, à l'instar de l'invention littéraire, pour le « cinéma de poésie ». Agissant donc en poète, Donati, y compris dans une œuvre « médiévale », produit de l'authenticité par l'invention poétique. La Fileuse d'Alain Cavalier a été choisie en raison de quelques points communs : rapport au Moyen Âge, travail artisanal, l'auteur cinéaste qui s'empare de la caméra pour filmer. Pasolini agit en « filmeur » selon l'expression de Cavalier, c'est lui qui, caméra à l'épaule, filme la plupart des plans du Décaméron. Mais le film de Cavalier a été encore plus choisi pour la multitude des contrastes qu'il offre. Le travail visible au détail près et suivant chaque étape du processus du filage à la teinture et à la broderie qu'Anna suit pour reproduire la Tapisserie de Bayeux s'oppose au travail mystérieux, resté sans traces du processus qu'a accompli Donati pour les costumes du Décaméron.

*La Fileuse*¹⁹⁵ compte parmi les portraits réalisés par Alain Cavalier de femmes et de métiers artisanaux qu'elles exercent. Elle fait partie des douze premiers portraits achevés en 1987 et édités sur cassette vidéo VHS.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Alain Cavalier, *La Fileuse*, 13 minutes, 1987.

¹⁹⁶ Cette dernière information est importante car la cassette VHS a eu un circuit relativement court en tant qu'objet technique, elle a marqué quelques générations qui se la rappellent avec nostalgie et elle a connu un revival grâce à son côté vintage. Des effets VHS sont recherchés aujourd'hui pour donner au numérique un côté plus plastique, pictural, pour casser l'apparence lisse des pixels hyper nombreux. On cherche aujourd'hui cet effet pour la ressemblance avec le dernier avatar de la pellicule, qui permettait encore de rembobiner. Ce même rôle a été repris récemment par la miniDV, toujours dans l'idée de garder par l'image en 4/3 et par une dissipation inimitable des teintes colorées et des ombres, un côté, justement plus « artisanal ».

Une vingtaine d'années après le *Décameron* de Pasolini, celui qui s'est autoproclamé « filmeur », réalise des portraits de treize minutes chacun, documentant la disparition prochaine d'un métier et de celle qui le pratique. Il a également été dit que Pasolini filmait les gens et les choses la veille de leur disparition, mais il était question d'une perspective anthropologique.

Parmi ces douze premières femmes qui prêtent leur visage et surtout leurs mains habiles au regard curieux de Cavalier, il y a donc la fileuse. Son statut parmi les autres est particulier car la tâche à laquelle elle s'applique à la sueur de son front ne lui a pas été imposée. Cela ne répond ni à la demande d'un tiers ni à la nécessité. C'est elle qui a choisi de réaliser une copie de la tapisserie de Bayeux en utilisant les procédés techniques d'origine y compris pour le filage et la coloration de la laine avec des pigments naturels. C'est une démarche de passionné et non pas d'employé. Reste à voir à quel point son geste est créateur.

Il est intéressant de comparer le travail de la fileuse avec le travail qu'ont dû fournir Donati et Farani pour la réalisation des costumes du *Décameron* de Pasolini, en 1969-1970. Non seulement dans les aspects techniques, mais aussi en ce qui concerne le type de motivation les poussant à une reconstitution médiévale. Un autre point important à relever est, à chaque fois, le positionnement par rapport à une œuvre d'art médiévale et par rapport à la conservation du patrimoine. Une question se pose concernant le statut de l'individu contemporain qui s'attache à une entreprise consacrée à l'actualisation du passé. Il faudrait également considérer le rôle du film dans ce processus et la place du « filmeur ». Et, en dernière instance, le rapport au christianisme, qui, on le verra, s'avère avoir une place essentielle dans les deux films.

Dans les livres consacrés au sujet – *Atelier Farani*, le catalogue de l'exposition *Trame di cinema et l'essai de master Il poeta della matericità* – le travail de Donati est décrit par ses proches, ou par ses collaborateurs, de façon très détaillée par endroit, mais globalement elliptique. On comprend que l'impression faite aux personnes de son entourage était forte, d'où en résulte un aspect anecdotique des récits sur sa manière de travailler, perçue de façon très subjective. Restent quelques photographies, peu nombreuses, qui nous montrent Donati au travail. Parfois il est sur le tournage, affairé à surveiller la tenue d'un costume, la concordance avec l'ensemble. Dans ces photos il n'est pas seul. On perçoit à côté de lui d'autres membres de l'équipe technique ou bien des acteurs. Dans un tout autre registre il y a les portraits solitaires où Donati prend la pose, à différents âges de sa vie, avec l'air résigné qu'il doit adopter pour se soumettre au regard d'un autre. Jeune, ouvert à tous les horizons, travailleur quelque peu fatigué par les aléas d'un métier artistique, laissant supposer une vie bohème avec des moments de précarité, voilà ce qu'on voit dans les portraits en noir et blanc de Donati en jeune homme capable et empreint d'une certaine tristesse.

*III.9. Portraits de Danilo Donati.*¹⁹⁷.

Il y a plus tard les photos honorifiques, où un Donati paraissant plus vieux que son âge, pose désormais en couleurs, à côté de ses réalisations passées : ses costumes sur mannequin, sorte de monuments qui ont écrasé l'homme. Tous ceux dont la jeunesse a été documentée en noir et blanc, et qui donc ont vieilli avec la banalisation de la photographie en couleurs, se voient soumis à un regard clinique, comme si la couleur était arrivée pour dénigrer leur vieillesse, pour effacer leur place, pour exhiber un naturalisme sans utilité.

*III.10. Portrait de Danilo Donati.*¹⁹⁸

Entre tous ces différents registres, il reste une photographie qui recoupe les causalités et les circonstances évoquées ci-dessus : une image de Donati qui travaille. Il travaille à son bureau, en 1970, année du tournage du *Décameron*.

¹⁹⁷ Gauche <https://mubi.com/fr/cast/danilo-donati>, droite <http://www.geocities.ws/Hollywood/Picture/3520/SETS.htm>.

¹⁹⁸ <https://tirellicostumi.com/en/collaboratore/donati> 28

Ill.11. Michelangelo Durazzo, Danilo Donati, 1970. Donati travaille à son bureau en 1970, année du tournage du Décaméron.

Chose étrange, rien dans sa posture, sa façon de travailler ou les objets qui l'entourent n'indique un costumier. Sur le mur un tableau, peut-être une peinture de Donati lui-même, car il n'avait cessé de peindre depuis qu'il a fréquenté l'école des beaux-arts de Florence. Ses tableaux, il ne les montrait pas, il les gardait dans son espace intime. On y voit un travailleur minutieux et appliqué, ce qui contraste avec les descriptions d'un être énergique, turbulent, capricieux, colérique. Ce qu'il dessine semble une maquette très soigneusement tracée avec abondance de détails. On perçoit une règle et deux équerres : c'est un travail de précision. Cela peut être le plan au sol d'une cathédrale baroque ou une ancienne boucle de ceinture richement ornée. De la même année, on trouve une autre photo où les poignets de Donati s'appuient nonchalamment sur le genou du *Pêcheur à la coquille*¹⁹⁹ de Jean-Baptiste Carpeaux. La statue, réalisée par l'artiste français lors de sa résidence à la villa Médicis à Rome, porte également le titre *Pêcheur napolitain à la coquille*. L'œuvre, à l'origine en plâtre, bien que de nombreuses copies existent en marbre ou même en bronze dans différents musées en Europe et aux États-Unis, est conservée aujourd'hui au musée d'Orsay, à Paris. Sur le site de la base d'Antin qui répertorie toutes les œuvres de la villa Médicis à Rome, cette sculpture n'apparaît pas. La photographie intrigue. Est-ce une photographie prise à Paris, au musée d'Orsay ?

¹⁹⁹ Jean-Baptiste Carpeaux, *Pêcheur à la coquille*, en 1858, statue en plâtre H. 91,0 ; L. 47,4 ; P. 54,9 cm, Musée d'Orsay, Paris, France.

Donati a-t-il eu une copie de la fameuse sculpture dans sa collection personnelle ? C'est d'autant plus étonnant que si on regarde bien, on voit que la coquille manque !

III.12. Michelangelo Durazzo, Danilo Donati, 1970. Donati est photographié avec une version du Pêcheur à la coquille de Jean-Baptiste Carpeaux.

Cette énigmatique absence donne au cliché un côté sublime. Le garçonnet et Donati semblent partager avec aise une profonde intimité. Le chef d'œuvre du grand sculpteur français s'incline pour écouter Donati, il y a un partage direct entre le modèle italien figé dans le plâtre et le créateur italien de costumes. Une communication directe qui fait l'impasse sur l'artiste, sur l'Académie (française). Une entente troublante, ce qu'on appelle complicité, sous-entendue, mais d'une évidence absolue, relie ces deux êtres dans l'image photographique. De plus, ce personnage sculpté, une centaine d'années auparavant, prête son oreille non pas à un coquillage, mais à Donati. Une forme figée dans le passé ouvre son oreille au présent. Donati et le jeune pêcheur construisent, dans la photographie, un ensemble allégorique qui fait l'éloge de la capacité du présent à entrer en communication avec le passé, voire à le changer. Cette coquille, qui est le comble de l'allégorisme académique – on n'aurait sûrement pas trouvé à l'époque un pêcheur dans une posture similaire, naturellement, dans une circonstance de sa vie – devient par son absence l'ouverture à un rapport réel, naturel et immédiat avec une personne présente, investie de la capacité de changer le cours des choses. Il y a ici, sachant que le photographe est lui-même italien, une revendication quant à l'histoire italienne et à l'histoire de l'art italien. Se rapportant à un art institutionnel, étranger, qui, depuis des siècles,

depuis la Renaissance, vient puiser en Italie l'inspiration d'une grande culture passée et des modèles pittoresques. Dans ce sens, la coquille, représente ce qui est déjà empreint de sens touristique, ce petit rien qui franchit la limite du vulgaire et du dilettantisme déjà présent dans le *voyage à Rome* qui s'impose aux artistes étrangers. Faire de jeunes italiens des classes populaires des modèles pour une peinture académique et allégorique n'est plus à l'ordre du jour. Dans ce sens la révolte majeure a été représentée par le cinéma, par le courant néoréaliste. On voit bien dans *La terre tremble*, film réalisé par Visconti en 1948, qu'une éthique s'insurge contre l'emploi du modèle italien dans des allégories désincarnées. Car ce qui caractérise cette vague de l'immédiat après-guerre est bien le fait de travailler avec des non-acteurs. Ces « vrais gens », comme on dit, dont Pasolini lui-même se vantera de les avoir trouvés dans la rue, jouent quasiment leur propre rôle. Se manifeste donc dans l'après-guerre l'urgence de la vérité vraisemblable, qui ne tolère plus l'allégorie.

III.13. Luchino Visconti, La Terre tremble, 1948, film emblématique du néoréalisme italien.

Dans des entretiens plus tardifs Donati revient sur ses études d'art et sur son orientation vers les costumes. Il en parle comme d'une fatalité, un coup du destin, un non choix, une condamnation. Aurait-il donc trainé toute sa vie une lourde frustration, celle de ne pas avoir suivi une carrière de peintre ? N'a-t-il pas joui dans son métier de costumier du statut et de la qualité d'artiste ? Ici intervient aussi la question du regard sur le passé. Plus précisément le passé de l'Italie tel que créé par les artistes, ce passé glorieux qui ne peut pas être vécu au temps présent autrement qu'en tant que fantasme. L'image de Donati, resté frustré à jamais, semble correspondre à l'impossibilité d'intégrer la guilde des artistes, peintres ou sculpteurs, ouverte avec la fin du Moyen Âge et active jusqu'à l'époque moderne. Son travail se fera pourtant dans un domaine qui n'aura pas connu la valorisation, la gloire et la conservation avant l'apparition du cinéma : celui de costumier. C'est le

cinéma qui permet la consécration du costumier en tant qu'artiste. Mais Donati se perçoit comme en dehors de son rôle : dans l'écart entre l'auteur du film qu'est le réalisateur et le chef de l'atelier de couture. Et là encore c'est une question de possession, de droit d'auteur, de la possibilité de disposer de l'objet fini. Pasolini signe le film et reste dans l'opinion publique signataire de l'esthétique ; Farani conserve les costumes. Étant donné ce statut incertain, mais aussi ses ambitions perdues de jeunesse, Donati voit ses nominations aux Oscars comme des offenses.

Tout ce qui tient de la fabrication à proprement parler des costumes demeure invisible. Pourtant on sait que pour *Œdipe roi* il y a eu des métiers à tisser qui ont été improvisés dans l'atelier. Que le travail sur les costumes de cette tragédie antique a supposé parfois le filage et le tressage des fils anciens ou bien des matières non-conventionnelles les rappelant : comme les matières utilisées pour le rembourrage ou l'isolation. Que Donati a élargi l'activité de l'atelier de couture à la bijouterie artisanale de pacotille ou encore à la chapellerie. On sait aussi que Donati teignait souvent lui-même les étoffes et l'image de lui à côté des chaudrons revient dans plusieurs souvenirs. De tout cela il ne reste aucun témoignage visuel. Toute la fabrication restera étrangère au regard de la postérité. Et c'est justement cet aspect que documente Cavalier, dans d'autres circonstances, dans son film. D'un fondu qui fait émerger du noir des mains étalant de la laine de mouton à un fondu au noir sur Anna après la lecture d'un verset de la Bible et l'explication de rigueur, on peut suivre avec précision, pas à pas, le mode d'emploi du filage et de la teinture.

Ill.14. Alain Cavalier, La Fileuse, 1987. Ce film porte le numéro d'ordre 2 dans la série consacrée aux femmes exerçant des métiers artisanaux (gauche). Les mains de la fileuse séparant la laine brute (droite).

Étant donné la façon dont est conçu le carton titre, aucun doute sur qui est l'auteur de ce qu'on va regarder. Les portraits sont d'Alain Cavalier. Celles dont les portraits s'enchaîneront à l'intérieur de l'œuvre, portant des numéros (en toute simplicité !), sont des modèles pour ce réalisateur qui a fini par s'approprier de plus en plus la caméra. Plus que le rapport 1 à 1 que recherche souvent le documentariste, mais aussi l'ethnographe, il y a une immersion du vidéaste. L'auteur fait la performance de l'exhibition de son propre corps à l'image, ce qui n'aurait rien d'exceptionnel dans une performance vidéo, mais qui étonne dans le cadre du portrait d'un tiers. Cette démarche

emprunte au micro-trottoir, tel qu'a pu le faire Pasolini dans *Enquête sur la sexualité*, en s'inspirant à son tour de *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin. Dans ces films la participation et la position de l'interviewer est parfois tout aussi importante que celle de la personne interviewée, malgré l'apparence de neutralité. Ici, la présence de l'enquêteur est à la fois sublimée, dans le sens où on ne verra pas son visage, mais incarnée par les mains. Il est sûr que dans un contexte où le travail manuel sera l'objet de l'identité des personnes filmées, les mains de l'auteur semblent plus à même d'entrer en dialogue avec les mains travailleuses de ces femmes. Les mains de Cavalier seront son unique présence à l'écran à part sa voix et elles guideront l'immersion du regard du spectateur comme des curseurs. Et cela dès la première image du film. On voit ci-dessous comment sa main, à droite de l'image, s'approche des deux mains d'Anna qui exposent de la laine à la caméra. Sa main touche aussi la laine : une invitation à ressentir ce que la laine pourrait provoquer chez nous au toucher. Cette main fait aussi l'objet d'une intrusion gênante. Comme si l'espace intime de cette personne et son activité, de par son exception, rendait légitime une visite comme au musée, mais soumise au regard détaillé de la caméra. On voit donc, dans cet ordre, la laine à l'état brut (sûrement au moins lavée) et ensuite les échantillons indiquant l'épaisseur du fil à obtenir suite au filage, mais aussi les teintes qu'Anna compte obtenir.

III.15. Alain Cavalier, La Fileuse, 1987. Différentes étapes de la teinture de la laine avec de la racine de garance.

Suit la présentation d'une racine de garance, y compris la vue du pigment qui se trouve immédiatement sous l'écorce. Ensuite on voit les mains d'Anna qui écrasent la racine de la garance dans un mortier. Avec ce pigment elle prépare deux bains de couleur : l'un acide et l'autre basique où elle trempera la laine avant de la filer. Anna a elle-même planté et récolté la garance, le

processus de fabrication s'étale donc sur une période très longue, après une période de documentation longue à son tour. Elle exprime sa crainte de ne pas obtenir la nuance exacte, mais comme une passionnée, elle semble pouvoir faire preuve d'une patience infinie et de continuer si l'échec se présente.

Ill.16. Alain Cavalier, La Fileuse, 1987. Les deux bains de couleurs – l'un acide et l'autre basique – nécessaires à la teinture à la garance.

Ill.17. Alain Cavalier, La Fileuse, 1987. Les origines de deux autres pigments naturels : l'iris et le pourpre.

On voit enfin le visage d'Anna, en train de travailler, puis elle est éclipsée par d'autres pigments : l'iris et le pourpre. Apparaît ensuite le résultat de la teinture. Anna semble satisfaite, effectivement, le rendu porte bien sa qualité de teinture naturelle, de par sa nuance, son léger manque d'uniformité. Un autre outil qui rentre en jeu : le fuseau. C'est Anna qui l'a sculpté elle-même. Ici le côté fait main semble plutôt maladroit, on y voit plus l'imitation que l'objet en soi.

Ill.18. Alain Cavalier, La Fileuse, 1987. Laine teinte (gauche) et fuseau (droite).

Anna se met ensuite à filer. À cette occasion, sa concentration, ouvre la possibilité du plan le plus rapproché de son visage. On peut ensuite voir comment elle prend une petite quantité de laine, la tire pour tendre la fibre et ensuite l'enroule pour uniformiser sur la longueur et donner de la résistance.

Ill.19. Alain Cavalier, La Fileuse, 1987. Gros plans sur le processus de filage manuel de la laine.

Les doigts de Cavalier reviennent à l'image pour nous montrer le fuseau qui tourne avec une vitesse qui s'accroît vers le bas du fil grâce au poids du fil enroulé et à la forme même du fuseau.

Ill.20. Alain Cavalier, La Fileuse, 1987. Ces images montrent la radicale opposition avec le travail de Pasolini et Donati. Ici le processus de création est littéralement pointé du doigt,

dans le cas des costumes de Donati pour le Décaméron il reste mystérieux. Pasolini ne prends jamais cette emprise sur les gens qu'il filme, y compris dans les entretiens ou lorsqu'il interprète lui-même un rôle.

On constate ensuite que les fils de différentes nuances obtenues s'intègrent à la tapisserie. Dans un lent panoramique gauche droite on découvre une multitude d'écheveaux, accrochés à une poutre. On comprend la quantité de travail déjà fournie, le travail, la persévérance. Ce qui nous est montré gagne par cette perspective temporelle et diversifiée un degré de sérieux imbattable. Si le processus en train de se dérouler, la pièce en train d'être fabriquée peut parfois perdre en précision à cause du mouvement et du manque de confrontation avec l'étape finale, c'est bien dans ce qui est déjà là, acquis, que la vraie capacité, la teneur du travail et l'ampleur de la démarche peut être contemplée.

III.21. Alain Cavalier, La Fileuse, 1987. Laine teinte et aperçu d'un bout de la Tapisserie de Bayeux qu'Anna est en train de reconstituer par le procédé original.

Et voici une image emblématique qui rend compte à la fois du dispositif mis en œuvre pour la réalisation de ce portrait, mais aussi de sa portée idéologique. Les deux mains d'Anna qu'on voit en haut de l'image, tendent la toile de lin sur lequel elle s'apprête à broder avec les fils de laine, présents eux aussi à l'image. Elle porte un dé à coudre. Cette toile est une copie d'une des œuvres de fil et aiguilles les plus importantes du Moyen Âge. Ici, dans cette image, on la voit sous forme d'un travail en cours. La main de l'auteur du portrait filmé touche ce qui a toutes les qualités techniques pour être une relique d'un autre temps, mais manque d'une qualité essentielle pour l'être : l'authenticité.

Ill.22. Alain Cavalier, La Fileuse, 1987. Anna travaille à son oeuvre et Alain Cavalier travaille à son oeuvre qu'est le film sur Anna. Les mains juxtaposées ici montrent la concomitance des deux processus de travail.

Et alors, malgré la concentration des efforts de l'héroïne pour obtenir un résultat, pour obtenir ce résultat, ce qui est la relique palpable d'un temps passé, c'est bien elle. Et si c'est le processus qui doit être empreint d'authenticité et non pas le résultat, on pourrait objecter l'apparition de petits intrus tels les bords et leur système de fermeture, le disque rouge au bout du fuseau. Mais le véritable intrus est la fidélité de l'imitation qui relève d'une conscience particulière du patrimoine, appartenant à une vision récente de l'histoire.

Le fait qu'Anna s'interdise tout écart par rapport à l'original témoigne de l'importance que l'authenticité a pris dans la structuration de notre culture. Tout de même elle peut s'apparenter à une exécutante de la tapisserie de Bayeux, en se séparant ainsi et du commanditaire et du réalisateur du carton initial. C'est seulement dans ces conditions qu'une authenticité peut émaner de son geste. Mais, et l'exception fait encore surface, elle s'essaie à tous les rôles qui normalement étaient tenus par plusieurs personnes. Et là, comme Donati, elle s'apparente à l'artiste moderne.

Ill.23. Alain Cavalier, La Fileuse, 1987. On quitte l'artisane heureuse du processus qu'implique son travail. Sa persévérance est d'inspiration chrétienne.

Une dernière image, celle sur laquelle le film va refermer la boucle par un fondu au noir, nous montre Anna, après avoir lu un verset de la Bible. Elle referme le Livre Saint et les écheveaux de laine teintés par ses soins, se dévoilent au-dessus de sa tête. Voilà qu'on trouve dans cette dernière pose une sorte de Vierge de l'Annonciation tenant son livre entre les mains. La disposition de cet intérieur et la façon dont il est filmé expriment une intimité sereine et ouverte, sans obstacle à la réalisation divine. Cette dernière image et sa mise-en-scène clairement imposée – ici le cadre n'est pas déterminé par la nécessité de montrer un processus technique, un geste minutieux ou un détail de texture – laissent voir à la fois comme moyen de recherche et comme motivation, un rapport de croyance et de piété avec le Livre Saint. Et pourtant le texte du verset qu'elle lit à voix haute est le suivant : « Tu ne t'habilleras point d'un tissu mélangé, laine et lin ensemble. »²⁰⁰ Il s'agit du Deutéronome 22:11. Le verset se trouve dans la partie intitulée *Mélanges interdits*. Étant donné la question suivante, que l'on trouve dans l'introduction au *Deutéronome* afin d'ouvrir la réflexion quant à l'apport de ce livre au chrétien d'aujourd'hui, on comprend que la suite du dialogue entre la fileuse et Cavalier ne saurait que suivre à la lettre le message que la Bible devrait apporter actuellement.

« Pouvons-nous aujourd'hui attendre quelque chose d'un livre écrit à une époque si différente, nous chrétiens qui de plus ne vivons plus sous le régime de la Loi, mais sous celui de la foi, de la grâce et de l'Esprit ? »²⁰¹

La fileuse rajoute « J'ai été très intriguée par la tapisserie de Bayeux qui a pu se conserver, étant composée elle-même de laine et de lin, l'une contre l'autre, et qui a traversé neuf siècles. Les

²⁰⁰ Voici l'intégralité du passage : « Tu ne sèmeras pas dans ta vigne une deuxième sorte de plante, sinon tout deviendrait sacré à la fois, ce que tu aurais semé et le produit de ta vigne. Tu ne laboureras pas avec un bœuf et un âne ensemble. Tu ne t'habilleras pas avec une étoffe hybride de laine et de lin. » Traduction œcuménique de la Bible, *L'Ancien et le Nouveau Testament*, traduits sur les textes originaux hébreu et grec, La Pochothèque, Le livre de poche, coll. « Classiques Modernes », Alliance Biblique Universelle, Le Cerf, nouvelle édition revue 1996, p. 245.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 216.

problèmes de conservation que cela pose sont particuliers. » Cavalier intervient avec une question : « Est-ce que vous pensez que la conservation de l'esprit se trouve aussi dans le livre que vous tenez dans votre main ? » Anna répond sans hésitation « Évidemment ! » et avoue en terminant ce dialogue et en clôturant le film : « la Bible m'a apporté énormément d'indications pour la teinture végétale. »

L'interdit quant au mélange des fibres textiles apparaît aussi dans le *Lévitique* 19:19 sous cette forme : « ne porte pas de vêtement en étoffe hybride, tissée de deux fibres différentes ».

La rigueur de l'ancienne loi juive n'est pas seulement transformée dans son équivalent symbolique, devenant ainsi solidité de la foi chrétienne. Elle garde un côté concret qui est de l'ordre de la vigilance technique, qui est sollicité par sa transgression même. L'ancienne rigueur devient rigueur manuelle, savoir-faire et vigilance accrue pour la conservation. Un objet composé de deux matières différentes est plus difficile à conserver car chaque matière a ses propres lois de conservation distinctes, les conditions d'humidité et de température, qui conviennent à chacune des deux.

C'est ainsi qu'Anna, la fileuse, exprime son étonnement admiratif quant à la conservation de la tapisserie de Bayeux à travers presque un millénaire, un élément de son saisissement est le fait que cette œuvre médiévale a traversé neuf siècles, malgré l'interdit. Si l'on regarde mieux le verset du Deutéronome qu'elle cite, tout comme celui extrait du Lévitique, on observe que l'interdit ne concerne pas tout tissage dans l'absolu, mais uniquement ceux destinés à être portés. Cette hérésie, incarnée dans la tapisserie de Bayeux et qui a défié tant de siècles ne tient pas. (D'ailleurs il ne s'agit pas d'une tapisserie, mais, techniquement parlant, d'une broderie.) D'autre part, Anna enfreint une autre loi qui était en vigueur au Moyen Âge et qui concernait la teinturerie : un teinturier s'occupait d'une seule couleur et pouvait prendre en charge, au plus, la coloration avec une teinte secondaire. C'est aussi le cas de Danilo Donati. Son métier de costumier permet de l'apparenter encore plus aux fantasmes médiévaux qui s'articulaient autour du teinturier. En faisant des habits de scène il n'était même pas censé fournir des vêtements capables de durer, de résister aux contraintes de la vie quotidienne, au lavage ou à la pluie. Un des soupçons les plus fréquents quant au teinturier c'était le fait qu'il pouvait vendre à son client un vêtement teint dans une couleur qui déteignait. Contrairement à la qualité du drap, de l'étoffe, dont la densité et la résistance peut être garantie par la vue et le toucher, la teinte peut être trompeuse pour le seul sens qui peut l'apprécier : la vue. De plus, Donati, teint les tissus dans de nombreuses couleurs différentes, agence les bains de couleur avec des mélanges. Ce qui au Moyen Âge était très mal vu. Donati exerce donc sur le vêtement médiéval le droit du peintre et non pas celui du teinturier. Par rapport au peintre factice qu'interprète Pasolini dans le film et qui s'extrait de la diégèse en réalisant le film, Donati est le vrai peintre, celui qui a donné la couleur du film. Le statut de Donati en tant que peintre n'est permis que par l'hybridation temporaire de deux époques : le Moyen Âge et l'Italie du

20^{ème} siècle. Et ce, par son inadéquation aux rôles que ces deux époques lui imposent : celui de teinturier médiéval et celui de costumier dans l'industrie du cinéma. Il manque à la première tâche en faisant des mélanges de pigments, en teintant les tissus en plusieurs couleurs. Et il manque au rôle de costumier pour un film qui comporte une reconstitution médiévale de par le fait qu'il ne s'y applique pas à la lettre, de manière philologique ni en ce qui concerne la morphologie des costumes, ni leurs couleurs, ni leur procédé de fabrication. Donati devient artiste peintre, et réalise ainsi son rêve initial, dans un temps historiquement inexistant, chronologiquement impossible et qui est pourtant mis en place par Pasolini. À quelle vérité historique correspond alors le film ? Puisqu'il correspond bien à une vérité reconnue et partagée, étant donné l'accueil du film, ses critiques et même ses plagiat.

Comme il a été dit plus haut, la manière dont Donati a travaillé reste globalement inconnue. Non seulement elle ne fait pas partie du film, mais dans les archives on ne trouve pas d'images ou de descriptions textuelles détaillées qui en rendent compte. Le peu d'informations, qui se rajoutent aux costumes tels qu'on peut les voir dans le film *Décameron* ou dans les différentes archives – celles de l'école de mode de Parme ou dans l'atelier Farani toujours existant – , ont été récoltées rétrospectivement et ces témoignages sont empreints d'un air de légende. Ce qui reste est le résultat de son travail et le portrait d'un costumier hors-normes. Tout ce qui a été monté pour la fabrication proprement dite, a disparu dans les aléas de l'éphémère du monde du spectacle. Le film d'Alain Cavalier propose exactement le contraire : une immersion détaillée dans le faire. En termes de temporalité, si on repense le film une fois qu'on en a vu la fin, Anna, la fileuse, actualise une temporalité chrétienne à travers une technique médiévale concernant la broderie et tout ce qu'implique la préparation du matériel nécessaire. L'assiduité que requièrent ces techniques « oubliées » finit par s'apparenter à la prière. Son travail de reconstitution de la fameuse tapisserie de Bayeux est un élément d'imitation qui ouvre à d'autres imitations que suppose la bonne conduite du chrétien. Le Moyen Âge historique reste lettre morte car il se matérialise dans un objet patrimonial et dans un autre objet qui l'imité et qui n'aura pas une destination active dans la vie d'aujourd'hui. Les matières sont détachées de la réalité par des plans très détaillés qui, en plus de leur accorder la faveur d'un regard très attentif, les isolent et finissent par leur imprimer un statut muséal, malgré le fait qu'Anna les utilise concrètement.

Considérons désormais les deux aspects du film : la capacité à actualiser le Moyen Âge historique, tel qu'il peut être connu par une recherche approfondie, et en même temps celui qui est à portée de main à travers les clichés construits par la postérité.

Le fait de sous-entendre un procédé technique, en montrant uniquement ses résultats, est plus près de la façon de faire des gens de l'époque dont on tente la reconstitution. Évidemment les gens d'une époque précise ne sont pas tous au courant, en détail, de la façon dont les différents artisans

exercent leur art. Mais le fait de supposer qu'ils pourraient l'être c'est supposer que la distance n'est pas si grande, qu'ils ont pu voir ça à l'occasion.

Le film de Cavalier du fait de l'exception qu'il insinue, du degré privilégié qu'il a lui en tant que témoin – et qu'il partage avec nous, ses spectateurs – suppose que la distance est bien là. L'époque est bien une autre. On peut dire que le film de Cavalier atteste d'une aliénation là où la démarche de Pasolini affirme la continuité. Comme le choix de l'édition VHS, l'artisanat du film est un effet esthétique pour faire valoir une thèse qui se situe ailleurs.

CHAPITRE 8 - LE GÉNÉRIQUE NU, LE NU GÉNÉRIQUE

Au moment de sa sortie en salle, le Décaméron a fait scandale à cause de la nudité. En 1971, qu'on soit du côté de ceux qui la prêchent ou du côté de ceux qui la combattent, la nudité saute aux yeux. Depuis, le rappel incessant de l'exhibition des corps – on a tenu le Décaméron de Pasolini pour le premier film où l'on voit un sexe nu en érection – a rendu les commentateurs aveugles aux costumes. Si le film était à ce point orienté sur le nu, la tâche du costumier serait dérisoire. En réalité, sur une durée d'une heure et demi de film, en mettant bout à bout les moments où les acteurs sont nus ou partiellement nus, on arrive à peine à dix minutes. L'impact de la nudité est donc exponentiel. Mais alors, il est important de saisir de quoi une personne doit se débarrasser pour devenir un corps nu et ce qu'il en est de l'individu à qui cela arrive. Les corps du Décaméron sont-ils dévêtus même lorsqu'ils portent des costumes, parce qu'à l'époque présentée le vêtement et l'espace public n'avaient pas les mêmes sens que pour nous ? Une piste pour répondre à cette question est le générique.

III.24. P.P. Pasolini, *Décameron*, 1971. Apparition du nom de l'auteur sur le générique du film.

Si l'on repense au générique du film en ayant à l'esprit la problématique des costumes, l'impression se fait rapidement jour que l'on est en train de regarder un nu. Sur la vibrante couleur peau se superposent des éléments qu'on ne peut pas appeler des « cartons titres », puisque l'écriture et son arrière-plan ne constituent pas une unité, ne font pas « carton ». Un balayage de luminosités différentes anime la chaude teinte de rose poudré, en lui donnant des consistances ocre et grises. L'écriture bouge à son tour. Un frémissement haut-bas et gauche-droite agite les lettres noires en une police simple, abordable et sérieuse. Un air d'instabilité et d'éphémère émane de cette alphabétisation de la peau. Arrière-plan organique et lettres imposées ne semblent pas être faites pour perdurer ensemble. Leur rencontre ne peut être que temporaire et fortuite. L'écriture ne s'imprègne pas dans la peau comme un tatouage, elle n'infuse pas durablement comme une encre dans un parchemin. Elle est étrangère et présente, mais elle nous oblige à la lire, elle nous demande un geste qui nous est devenu réflexe, qui, par l'éducation, a sûrement pris le pas sur d'autres réflexes.

III.25. P.P. Pasolini, *Décameron*, 1971, Variations de teinte à l'arrière-plan du générique.

I — LE GÉNÉRIQUE DU *DÉCAMÉRON* DE PASOLINI À L'ÉPREUVE DE L'ART VIDÉO

S'agit-il d'un fragment de corps ou d'une masse de corps indistincts ? L'un comme l'autre sont dans l'air du temps au moment où Pasolini crée son adaptation du *Décameron*. Des artistes vidéastes explorent de près leur corps et celui des autres dans des exercices visuels intimistes ou aliénants, s'étant approprié caméra et techniques désormais plus accessibles, légères, maniables. Sans équipe, le créateur de film peut travailler avec cet outil comme le peintre dans son atelier, en pleine puissance de sa solitude ou comme le photographe dans l'intimité qu'il partage avec son modèle.

Les images ci-dessous, la première issue de la filmographie d'Yvonne Reiner, la deuxième de la documentation photographique des performances de Vito Acconci, superposent des textes ou d'autres marques au corps, donc à la peau.

*Ill.26. Yvonne Reiner, Film About A Woman Who...*²⁰², 1974, © photographie Babette Mangolte. Porter du texte sur son corps.

Bien que le générique de Pasolini vaille la peine d'être considéré comme un travail artistique à part entière – étant peut-être, on le verra par la suite, le cadre par lequel il remplace l'histoire cadre du *Décameron* de Boccace – le rapport qui se joue entre corps et texte est très différent des manifestes de Reiner ou Acconci. Si Reiner s'inflige de façon patente des présupposés identitaires que la société lui inflige de façon sous-entendue, Acconci se rend maître absolu des marques que son corps pourrait acquérir ou subir, empêchant ainsi de façon implicite toute emprise d'un tiers sur son corps. La thèse est similaire dans les deux cas : se réapproprier son propre corps. Les marques de morsure d'Acconci et les bouts de papier découpés que Reiner s'est collés directement au visage, montrent la violence de l'identification sociale et nous offrent la possibilité d'interpréter le texte du générique de Pasolini de la même manière.

Tout ce que ce texte de générique annonce – « un film de Pier Paolo Pasolini », une adaptation de Boccace, le travail détaillé par métiers et attributions de toute une équipe technique, les noms des acteurs et figurants – est une violence infligée par le texte et sa signification à un corps.

Ou bien, dans un autre ordre d'idées, la volonté d'un auteur – le réalisateur, doublée de la volonté d'un autre auteur – l'auteur des récits médiévaux, l'organisation hiérarchique d'une équipe, le travail fourni, la sueur coulée, les gens s'étant exposés devant la caméra, tout cela est la tentative d'inscrire du sens sur un corps qui n'en veut pas. Mais de quel corps s'agit-il ?

²⁰² « [...] *FILM ABOUT A WOMAN WHO...* [...] narre, de manière fragmentaire et par le biais de conversations intimes, les relations amoureuses entre des hommes et des femmes, anticipant le texte féministe pionnier de Laura Mulvey, *Visual pleasure and Narrative Cinema*, publié en 1975 [...]. [Ce film] relève ainsi d'un projet de cinématographie critique qui vise à contrer l'identification, tout en se faisant lieu d'expression d'une expérience subjective et d'une conscience féministe. » Aliocha Imhoff & Kantuta Quiros
Texte présentant la projection du film lors de la rétrospective organisée par le Jeu de paume en 2014
<http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2289>

*Ill. 27. Vito Acconci, Trademarks, September 1970, Photographed Activity/Ink Prints, Photos: Bill Beckley.*²⁰³

La force de l'œuvre de l'artiste performeur est directement proportionnelle à son implication personnelle, qui est souvent une forme de sacrifice. L'artiste s'adonne dans son intimité ou face au public – dans le cas des happenings – à des pratiques impliquant souvent douleur, endurance, exhibition, humiliation. Le corps est mis à l'épreuve pour dénoncer des formes d'aliénation. Cet autoportrait qui jette au visage de la société la faute de son emprise sous forme d'auto-flagellation, requiert le gage de l'authenticité de l'acte et de l'identité de l'artiste.

II — LA CONTRADICTION ENTRE L'ACCEPTATION INSTITUTIONNELLE ET L'ÉMANCIPATION DES CORPS. GAGES D'AUTHENTICITÉ ET SUBTERFUGES DE DÉTOURNEMENT

Le fait que ces deux dernières conditions soient indispensables, a des conséquences qui ne sont pas des moindres. Le geste de ces artistes se défait de nombreuses contraintes sociétales pour se rendre esclave d'une autre : celle de l'art comme institution. Duchamp avait déjà parcouru cette route en tant que pionnier et – complètement lucide de l'état des choses – avec beaucoup d'humour. L'urinoir qu'il a exposé en 1917 sous le pseudonyme de R. Mutt a été le révélateur du fonctionnement de l'art comme institution, ainsi que sa mise en abîme et sa mise en crise. Il en a fait la démonstration que ni œuvre, ni artiste ne sont nécessaires, mais seulement la reconnaissance par l'art comme institution. Ce geste est tout aussi critique par rapport à la société de son temps et par rapport à l'art de son temps que le film *La rabbia* de Pasolini a pu l'être un demi-siècle plus

²⁰³« Sitting naked on the floor, and biting myself: biting as many parts of my body as my mouth can reach. Printers' ink is applied to each bite; bite prints are stamped, like finger prints. »
http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/trademarks-1970/.

tard. Avec un drôle d'humour dans le cas de Duchamp et avec un pathos à couper le souffle dans le cas de Pasolini, les deux dénoncent des états alarmants en procédant de façon similaire : ready-made et found footage, mais aussi identité cachée dans le cas de Duchamp et désistement du poste de réalisateur par Pasolini qui dit avoir agi en journaliste. L'industrie et/ou les médias créent en permanence des objets et des idées qui ont certes leurs vérités – toute image filmée est un document – et même leurs qualités esthétiques – un urinoir peut avoir de tout aussi belles courbes qu'une Vénus. La question vise l'authenticité. À défaut de pouvoir perdurer dans un système esthétique tracé à l'avance, le créateur doit d'abord survoler son monde comme un chercheur extérieur, comme un anthropologue ou ethnologue. Il ne peut pas savoir quel sera le résultat de la mutation, mais il peut arpenter, mesurer son écart présent avec le passé. Grande partie des performances filmées de la fin des années 1960 et du début des années 1970 saisissent l'écart entre ce à quoi le corps est en train de se contraindre par une surdétermination sociale et, d'autre part, une image du passé où le corps était libre. Que du point de vue historique cela soit très relatif et que le plus pertinent serait de considérer que les contraintes auxquelles sont soumis les corps ont surtout changé – les comparaisons étant laborieuses, complexes et sans conclusion précise – cela importe peu ici. Ce qui compte est que l'artiste se pense particulièrement dépossédé de son propre corps dans cette deuxième moitié du 20^{ème} siècle. Et il le pense par rapport à une image qu'il se fait du passé et qui devient, automatiquement, une revendication pour le futur. Dans ce cas le dispositif de dénonciation du manque d'emprise sur son corps est en même temps un symptôme, voire même un catalyseur de l'aliénation.

Pasolini n'appréciait guère ce type de travail artistique et s'était ouvertement exprimé contre les œuvres de Warhol. Ce type d'art n'était pas la manière de rendre au corps son authenticité. Tout comme les mouvements de libération sexuelle, auxquels Pasolini croyait tout aussi peu. Dans le rejet de Pasolini se révèle plus clairement un trait commun de ces deux tentatives de revendiquer l'authenticité du corps et de ses pratiques sexuelles : leur dépendance institutionnelle. Cette dernière devient une contrainte à son tour, ce qui n'est qu'un paradoxe apparent par rapport à sa vocation initiale, l'émancipation. Tout ce qui est accepté par la loi, est cadré par la loi.

Évidemment l'institution n'est pas abolie par Pasolini. Sans doute fait-il des films, qui sont reconnus en tant que tels. Pourtant il réussit à désamorcer l'institution en répondant aux deux exigences d'authenticité – celle de l'auteur et du contenu – de façon tout aussi ingénieuse que Duchamp. Le *Décameron* a déjà un auteur, dont l'authenticité a été consolidée des siècles durant, il s'agit de Boccace. Et le critère esthétique de l'adaptation cinématographique, comme il s'agit d'une reconstitution historique, est la pertinence de la ressemblance avec l'époque de Boccace. Par ces tactiques d'évitement, Pasolini suspend la question de l'auteur et du système esthétique, non pas en

jouant au faussaire, mais en déléguant cela à une altérité déjà acceptée : l'œuvre d'un auteur médiéval et son époque. Une fois levées ces contraintes – ou assouvies avec des réponses qui satisfont convenablement l'exigence du système culturel – une certaine liberté est retrouvée. Désormais on lit mieux : le film est de Pasolini, le *Décameron* est de Boccace. Dans le *Décameron* de Boccace, Pasolini est un peintre. Dans le film de Pasolini, Pasolini est le réalisateur. Mais pour qu'il en soit ainsi, il faut qu'il y ait le bénéfice de la confusion du *Décameron* de Boccace et de celui de Pasolini. Pasolini entretient cette confusion en assurant la fidélité de son adaptation à l'actualité du Moyen Âge. Ce qui revient à dire que l'intervention, à la fois sur le texte et sur le décor actuel, est (apparemment) minimale. Entre Boccace, Pasolini et le peintre du film que Pasolini interprète, la trace de l'auteur a tendance à se perdre.

III. 28. Andy Warhol, Sleep²⁰⁴, 1964. Le film est composé de plans rapprochés d'un nu, dormant, en temps réel.

Dans le travail d'Andy Warhol, *Sleep*, l'auteur n'apparaît pas dans l'image. Il s'agit d'un film expérimental qui est basé sur la performance d'un autre – son amant – qui se livre dans l'inconscience du sommeil à l'œil de Warhol qui scrute son corps de près, à travers une caméra 16mm. D'autres gages de vérité se substituent ici à la présence de l'auteur et à une souffrance potentielle : la durée quasiment identique à celle d'une nuit de sommeil – le film devait faire huit heures –, la vraie intimité entre l'auteur et le protagoniste, le véritable sommeil de ce dernier.

De façon apparente plus proche de Pasolini, qui a aussi filmé Ninetto Davoli, son amant, puis ex-amant, dans la *Trilogie de la vie*, Warhol exhibe l'intimité, ce que ne fera jamais Pasolini. (La nudité de Ninetto dans *Les 1001 nuits* n'est pas l'exposition de l'intimité de leur couple).

Pasolini piège en quelque sorte le système culturel et sa soif récente d'authenticité en lui renvoyant son propre reflet. Alors que les artistes performeurs présentés plus haut, ainsi que Warhol, subissent cette exigence en poussant les choses de plus en plus à l'extrême. Pasolini aussi poussera les choses

²⁰⁴ Film en 16 mm, légèrement ralenti – 16 images par seconde – durant 5 heures et 21 minutes où l'on voit dans des plans rapprochés des fragments du corps de John Giorno, livré au sommeil.

à l'extrême dans *Salò*, mais en gardant le même alibi de perte de trace de l'auteur. C'est une raison possible pour avoir appelé son propre film un « mystère médiéval ». Sachant que dans un mystère médiéval l'emprise du ou des metteurs en scène devait avoir bien des limites étant donné le nombre impressionnant des participants et la longueur de la représentation.

III — DEUX EXEMPLES DE L'EXPOSITION DE L'INTIMITÉ DES CORPS DANS DES FILMS DE FICTION

D'un autre côté, le cinéma de fiction connaît aussi des transformations au niveau de la représentation des corps. Des images très rapprochées de corps humains ont déjà fait leur apparition dans *Hiroshima mon amour* par exemple et cela bien avant les performances susmentionnées. Si ces images ont pu créer une révolution stylistique et démultiplier les formes d'expression cinématographiques, elles ont fini par intégrer le langage de la fiction cinématographique. Que ce soit sur fond de catastrophe – destruction, regard médical, impressions sensorielles de la mémoire – ou tout simplement sous l'influence de Marguerite Duras, le corps, les corps des amants sont dévoilés en ce début de film. Le détail des deux corps entrelacés, à la fois sensuel et pudique, alterne avec des images de la ville d'Hiroshima. Il s'agit de lieux qui conservent les traces de la catastrophe nucléaire : hôpital, musée. Bien que ces deux corps aient tout de suite une identité par les deux voix qui leurs sont attribuées – une féminine et une masculine – la situation qui s'esquisse dans ce film trace avant tout le rapport entre histoire personnelle et histoire universelle. Hiroshima n'est pas juste un cadre pour une histoire d'amour, elle ne peut pas l'être. C'est le rapport entre les deux échelles de l'histoire qui est le propre du film et qui s'exprime dès le générique. Cela dit, la situation se vit comme une perte d'emprise sur sa propre identité et c'est cela même qui permet une telle vue des corps. Comme les corps anonymes de l'hôpital ou les traces de l'explosion atomique, ces deux corps enlacés sont en premier lieu des survivants et des ruines. Leur intimité est complètement conditionnée par la catastrophe collective et par cela, la promiscuité qu'elle propose n'est aucunement voyeuriste. Complètement à l'opposé de la démarche de Warhol, ce début de film datant de 1959, se rapproche un peu plus de la façon dont Pasolini montre les corps. Aucune ressemblance formelle, juste l'articulation constante entre corps et monde. Alors que l'individu moderne entend souvent défaire ce lien pour s'affranchir et s'épanouir davantage, pour être soi-même, c'est la forme de sa quête d'émancipation que Pasolini rejette. Chez Pasolini, aucune particularité individuelle, si exceptionnelle soit elle, ne détruit jamais ce lien.

III.29. Alain Resnais, Hiroshima mon amour, 1959. Plans rapprochés sur des nus enlacés au tout début du film. Sur leur intimité s'imprègne une voix off parlant d'événements collectifs tragiques.

L'hypothèse que l'image qui sert d'arrière-plan au texte du générique du *Décameron* de Pasolini soit un détail de corps est invalidée par l'absence de pores, de particularités, d'imperfections. Il n'est pas question de bénéficier du privilège du zoom, ni de l'objectif macro. Le regard ne devient pas intrusif par la précision scientifique de son outil de captation alliée à l'avidité de la proximité. D'autre part, pas d'indice qui laisserait deviner, à un moment ou à un autre, une séparation des corps. Il n'y a pas deux corps, ni plusieurs corps unis dans un magma de couleur chair confondue. En l'imaginant floutée à l'extrême, l'image emblématique du film *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni, de 1970, strictement contemporain du *Décameron* de Pasolini, aurait une teinte proche de celle qu'on voit sur le générique du *Décameron*.

III.30. Michelangelo Antonioni, Zabriskie Point, 1970. Confusion de l'intimité et du collectif dans les corps enlacés et éparpillés dans un paysage désert - fin du film.

Mais Pasolini s'écarte de façon nette des possibilités nouvellement acquises pour l'exploration des corps – qu'il s'agisse de prouesses techniques, du combat des préjugés moraux, du plaisir de l'exhibition ou de la célébration de l'union libre.

La différence tient dans le degré d'intimité que dégage ce qu'on regarde.

IV — LE CORPS GÉNÉRIQUE

Si aucune distance – entre infinitésimale et planétaire – ne correspond à la vue de cette peau, si aucune instance voyeuriste n'est envisageable, c'est qu'on doit être à l'intérieur.

Ce corps est à moi tout comme il est le corps en général. Prenons-le de façon littérale : c'est le corps du générique, c'est le corps générique.

Il est le siège de toutes les perceptions, expression de vitalité, de désir, de fragilité. Le film commence de l'intérieur du corps, de cette lisière – la peau – qui nous sépare et nous rapproche des autres, rien de plus paradoxal que cette barrière qui est en même temps la seule ouverture.

L'intériorité de ce corps n'est pas un amas d'organes, mais le chant. Le chant qu'on sent surgir de nous-mêmes si on se laisse envelopper par cette peau initiale, comme seule conscience de notre être au monde. C'est le chant de la vie en nous, le fonctionnement du corps, son désir. La vitalité qui frémit dans la tanière du corps est mise en abîme dès la première séquence du film par la représentation d'une mise à mort. La peau se change en toile de jute, le paysage à la fois infini et confiné de la peau devient un contenant bien délimité, ficelé : un sac. L'intimité, la sensation d'être dans son propre corps est brutalement mise à distance, le chant se change en gémissements. Désormais c'est le bourdonnement plaintif de celui qui est en train de perdre le droit de jouir de son propre corps, à jamais.

Par-delà le sens narratif de cet assassinat qui entame la *Trilogie de la vie*, il y a une complétion de ce qui a été exposé plus haut comme une perte de l'auteur. Se rajoute donc, par la mise à mort de cet être humain, la suppression du lien entre le corps et l'identité personnelle. C'est justement le contraire de ce sur quoi s'acharnerait l'envie libertaire et émancipatrice d'un contemporain au vu de ce que semble promettre le titre. C'est-à-dire dans le sens où *La Trilogie de la vie* comme titre qui promet de croquer la vie à pleines dents, comme Acconci croque son propre corps comme une pomme, un geste de maîtrise du corps et de sa façon de jouir de la vie. Mais celui qui meurt n'a pas d'identité, elle ne sera pas dévoilée ultérieurement dans le film. Le sentiment initial d'intimité et d'appartenance, de confort, de souvenir intra-utérin est brutalement interrompu par cette mise à

mort. D'emblée, dès l'entrée dans ce film, il faut abandonner toute volonté identitaire, comme ceux qui entrent en enfer abandonnent toute espérance. Celui qui s'accrochera à une identité ne manquera pas d'être malmené. Le chant initial est un chant de mariage, d'union, y compris des corps. L'union est tout aussi intime entre l'assassin et sa victime. Ou bien, inversement, l'amour physique tue aussi l'identité de ceux qui s'y adonnent.

V — LE GÉNÉRIQUE DU FILM COMME PREMIÈRE ASSERTION SUR LE MOYEN ÂGE

Néanmoins le générique du *Décameron* fait appel à l'instance première, organique, de la peau, du parchemin et de la pellicule cinématographique. À ces corps vierges que l'on a utilisés comme surfaces d'impression. L'introduction de Pasolini à cette œuvre cinématographique dont l'action se situe au Moyen Âge, se montre d'emblée consciente de l'omniprésence de la peau et de l'effort permanent d'y inscrire des significations, d'en faire un objet de culture. Rien que le générique comporte de ce point de vue, une thèse forte – et très probablement valide – sur la civilisation occidentale au Moyen Âge. Cette-dernière pouvant en conséquence se définir comme une époque obnubilée par l'effort acharné d'imprimer, infliger, habiller la peau de sens. Un sens acquis par des valeurs morales, intellectuelles ou commerciales. Le parchemin – peau d'animal spécialement conditionnée – a été utilisé pendant le Moyen Âge pour l'écriture, mais aussi pour les instruments de musique : on en faisait des cordes et des membranes. D'autre part la parure et les vêtements étaient des signes d'identification très importants, notamment en l'absence des dispositifs de reconnaissance identitaire dont nous avons l'habitude aujourd'hui, comme les papiers d'identité et les photos. La parure indiquait le statut social, le métier, la provenance géographique, la situation familiale. La richesse et l'originalité des vêtements pouvait être signe d'orgueil et d'exhibition : les clercs et les podestats encadraient par des lois somptuaires les formes et les matières des vêtements. Les mouvements qui ont révolutionné l'Église sont passés par les vêtements et par la nudité : Saint François d'Assise s'est dénudé pour abandonner ses richesses et pour suivre le Christ au plus près. Ses stigmates reçus en état de grâce apparaissaient sur la peau. Les stigmates infligés, comme punition des autorités, de même. La pénitence passe par des désagréments physiques, comme le cilice par exemple, porté à même la peau. La torture s'en prend aussi à l'altération de l'unité du corps et de la peau qui l'enveloppe.

Ce début de film, qu'on peut regarder par mégarde comme un écran vide avec une écriture qu'on survole en attendant que « le film » commence, contient déjà une indication essentielle sur la façon dont Pasolini s'y prend pour mettre en scène ces histoires, vieilles de plus de six cents ans. Pasolini touche en conséquence à ce support unique – la peau – capable à lui seul de témoigner d'un effort

s'étendant à échelle de civilisation et encore actuel. Sans doute sommes-nous toujours tributaires de cette séparation entre chair et langage et de l'effort soutenu de faire que l'une devienne l'autre. À la lisière entre ces deux domaines s'étend la peau.

VI — COMPARAISON AVEC LES GÉNÉRIQUES DES DEUX AUTRES FILMS DE LA TRILOGIE DE LA VIE

Les génériques des *Contes de Canterbury* et des *Mille et une nuits* ont la même police de caractère et la même disposition du texte dans le cadre que celui du *Décameron*. Le rapport à l'arrière-plan par contre, ainsi que sa couleur et le son qu'on entend, sont très différents dans tous les cas. Les singularités de chacun de ces trois génériques sont porteuses d'une réflexion sur l'état de l'être humain dans le monde qu'il habite et qui évoque plus ou moins la notion de culture.

Les Contes de Canterbury démarre sur un fond qui peut être davantage assimilé à du papier qu'à de la peau. La teinte grise, bleutée et la nature des imperfections qui s'installent comme un bruit de fond visuel marquant parfois des points noirs, renforcent cette suggestion. Les endroits les plus clairs, prennent la lumière de façon aveuglante et dématérialisée. Le support de l'écriture se confond avec l'écran et l'écran même disparaît sous l'assaut du faisceau lumineux de la projection. On utilise une feuille de papier standard lors d'un tournage pour faire la balance des blancs. Ce qui s'est défini comme support étalon pour l'écriture et l'impression du texte, demeure un repère pour la fidélité des teintes de tout ce qui prend la même lumière au même moment. Le papier, grâce au texte et désormais par-delà le texte, est un passage obligé. Ici, comme dans le *Décameron*, émerge une voix qui chante. Sans tarder, un instrument de musique se met à l'accompagner. S'ajoute à cette musique le frémissement d'une place publique, d'un marché avec ses multiples voix humaines proches ou lointaines, bruits d'activités, d'animaux. La page, le papier, étant la base sur laquelle s'inscrivent aussi les sons, en plus du texte qui compose le générique, ne connaît pas de hiérarchie. À tout moment, un mot ou un autre, une chose ou une autre, pourrait s'y inscrire. Le papier s'interpose comme filtre, invisible et sous-entendu, et il met le monde à distance. Il met le monde de l'autre côté du papier et non pas du côté de la peau – la mienne ou celle d'un autre, confusion ouverte, comme c'était le cas dans le *Décameron*. Si dans le premier film de la *Trilogie*, la vie palpite en dehors du texte, elle le fuit, elle réincarne le texte dans l'oralité, ici, tout est texte. Non seulement le texte du scénario et de l'histoire, mais toute apparition est texte, qu'elle soit visuelle ou sonore. Le monde se compose d'addition d'éléments distincts, comme les mots sur une page. Le chant que l'on entend est vraiment une voix off, un élément en plus, qui se rajoute au texte écrit qui défile, et qui ne semble pas en découler. Le corps qui chante cette fois-ci est hors cadre, il est une

voix parmi d'autres voix. On est dans la culture. L'écriture s'est établie, elle a pris sa place sur le papier, elle est répertoire accessible, institution, mais aussi espace de jeu.

Ill.31. P.P.Pasolini, Les Contes de Canterbury, 1972. Le nom de l'auteur sur le générique du film et premières images du film.

Quand le chant du générique s'arrête, un autre chant prend la relève. Le chanteur exagère les grimaces permettant les modulations de sa voix. Il est derrière un tonneau, il est peut-être ivre. Arrive bientôt un spectateur ébahi, qui rote et qui est peut-être le compagnon de boisson du premier. Plus loin, un autre homme qui semble ignorer la scène, siffle comme pour lui seul, la même chanson.

Ill.32. P.P.Pasolini, Les Contes de Canterbury, 1972. Portraits très singuliers révélés par les premiers plans du film.

Le monde médiéval anglais, tel que vu par Pasolini, s'ouvre sur des individus singuliers, qui sont présentés seuls dans le cadre et dans leur attitude, alors qu'ils se trouvent physiquement près les uns

des autres. C'est la chanson qui circule et qui définit un rapport entre les trois hommes. Si les gens sont présentés comme des entités solitaires et dont le dialogue n'est pas matérialisé par un contact direct, on en saura bientôt plus sur le cadre et les situations qui permettent l'interaction concrète entre des corps, cette dimension qui surgissait d'emblée dans le *Décameron*. La violence apparaît comme premier moyen d'interaction. Pour qu'il y ait communication, la collision des corps s'impose. Même l'échange des regards n'existe plus, les expressions faciales sont un spectacle qui n'a pas forcément de spectateur. Même le rapport à soi est tributaire du rapport à un public, un public intégré, un autre soi. Si dans le *Décameron* c'est une mise à mort, ici, la violence, malgré la force déployée, est de l'ordre du divertissement.

Ill.33. P.P.Pasolini, Les Contes de Canterbury, 1972. Le film débute, contrairement au Décameron, qui commence avec un meurtre, avec le spectacle d'une violence bénigne, mise en scène comme spectacle.

Juste avant que les deux rivaux s'affrontent, un regard caméra du chevreau qui sera offert comme récompense au gagnant semble avoir plus de lucidité sur la situation que ceux qui se livrent aveuglement au combat. Dans la fresque de Piero della Francesca, *La Légende de la Vraie Croix*, on retrouve le regard frontal d'un cheval, semblable à ses congénères qui portent sur leur dos les hommes se livrant à une lutte sanglante. Nul regard de ceux-ci ne se porte vers lui qui regarde en dehors pour partager la terreur de ce qu'il est en train de vivre. Il en sera de même ici avec les deux hommes robustes qui s'affrontent. Bien entendu le regard caméra est de la part d'un être humain, dans un film, une trahison du dispositif même, de la convention narrative. C'est une sortie de la diégèse. Il est donc généralement plus rare que dans la peinture. Mais, d'autre part, il y a aussi d'autres moyens, pour un être humain dans un film d'exprimer en aparté ses émotions ou son opinion sur une situation où il est entraîné malgré lui : mimique qui ne correspond pas à ses actions, opinions divergentes qu'il a pu exprimer à un autre moment, voix intérieure. Effectivement les animaux disposent de moins de moyens pour exprimer la situation qu'ils subissent. Cela peut se manifester par la résistance physique. Mais le regard caméra est encore plus troublant que la résistance physique, car elle opère une inversion. Celui à qui on attribue d'emblée la conscience de ses actes – l'être humain – est pris dans des rouages tellement étroits, que ses faits ne sont plus le résultat de sa raison. C'est à ce moment-là que l'animal – chèvre, cheval, âne – à qui on ne demande

jamais son avis, trouve le moyen d'exprimer sa réprobation. Et sur cette place où les actes se déroulent sans conscience, il y a de quoi projeter dans le regard de l'animal qui n'adhère pas, qui se retourne vers nous, une conscience extérieure sur la situation. Dans les yeux brillants de l'animal on peut retrouver un point de vue lucide sur la situation.

Ill.34. P.P.Pasolini, Les Contes de Canterbury, 1972 (en haut). Robert Bresson Au hasard Balthazar, 1966 (en bas). Lorsque les gens s'adonnent à des actes incensés, le regard caméra de l'animal semble dénoter une conscience sur les faits que les humains n'ont pas.

Ce regard est le refrain et le récipient douloureux de tout ce qui se trame dans *Au hasard Balthazar*. C'est dans l'arrêt régulier sur le regard caméra de l'œil brillant de l'âne Balthazar qu'on comprend à quel point ses maîtres sont esclaves des rouages qui font tourner les vies des êtres humains en société. Corps sans intentions mais pourvu d'inertie, Balthazar s'arrête et regarde, alors que les personnages du film ne le font jamais. Ils sont en permanence poussés à des actes par leurs passions et convictions qui les dominent complètement. Du point de vue de l'âne, les événements qui lui arrivent relèvent du hasard. Du point de vue des personnages humains, ce qui pour Balthazar est un hasard n'est qu'un tissage de causalités s'appuyant sur les normes sociales, les valeurs culturelles, les principes moraux provinciaux et la volonté de certains de les briser. Si celui qui est confronté à la réalité comme hasard est plus lucide que les hommes, peut-être est-il aussi plus libre. Car il est

juste encombré par la volonté des hommes – jusqu’à la mort. Mais les hommes sont encombrés par la volonté des autres hommes et par la leur propre.

La Victoire de Constantin sur Maxence, bien qu’essentielle à l’expansion du christianisme dans le monde occidental, est une bataille impliquant les hommes dans une violence que le cheval ci-dessous dément. Les hommes sont d’autant plus hypnotisés par leurs actes qu’ils risquent leur vie, mais aussi parce qu’ils jouent une scène déjà prévue par la providence divine. C’est avant cette bataille qu’une croix apparaît à Constantin dans le ciel lui annonçant qu’il allait vaincre. S’ensuit, à partir de ce signe, tout son parcours de conversion personnelle et celui de l’Empire Roman. La bataille n’est pas décrite par les sources de l’époque comme une victoire emportée par l’armée de Constantin grâce à son courage, son ingéniosité, sa ténacité. Il est dit qu’il y a un moment de confusion et que les deux armées prennent la fuite. Dans l’embuscade et dans les eaux, c’est l’armée de Maxence qui est engloutie et qui perd. La volonté est ôtée à ces hommes, et le cheval est bien plus lucide. Leurs actes de guerriers ne débouchent pas sur une attaque en force, ni sur une stratégie efficace. Dans l’enchaînement causal habituel sur un champ de bataille, s’interpose ici la volonté divine. Et cela fait que les hommes apparaissent juste comme des incarnations temporaires pour la réalisation de la volonté divine.

Ill. 35. Piero della Francesca, Victoire de Constantin sur Maxence, La Légende de la Vraie Croix, Église Saint François, Arezzo, 1452-1466. On y retrouve le regard animal qui appelle le public à une prise de conscience sur des faits auxquels les humains s’adonnent inconsicemment. Le regard de l’animal, dans la peinture ou le cinéma, dès lors qu’il s’agit d’une situation violente ou bien d’un péril vital, appelle à une prise de conscience sur ce qui est en train de se passer. Ce regard est néanmoins révélateur de qui détient le pouvoir dans cette conjoncture. Cela nous amène à discerner qui détient les fils – le hasard, Dieu, les convictions des hommes – et introduit des réflexions qui feront amplement l’objet de la troisième partie de ce travail.

Revenons au début des *Contes de Canterbury* de Pasolini. Le possessif anglais « Pier Paolo Pasolini’s *Canterbury Tales* » et le fait qu’il y tient le rôle de Chaucer place la question de l’auteur

sur un plan très différent de ce qui était construit dans le *Décameron* entre l'écrivain médiéval, le réalisateur de film et le rôle de peintre dans le film. Ici, Pasolini se présente comme un auteur de texte et cela ne fera qu'appuyer davantage l'hypothèse concernant l'arrière-plan du générique rappelant le papier. C'est-à-dire que le texte même de Chaucer est révocable, voire à refaire en totalité. Cela est rendu possible bien évidemment par la persistance du statut de l'écrivain et de son rapport à sa société et à sa communauté. La science et la conscience littéraire sont devenues des façons d'être au monde. Chacun en fait usage dans son rapport aux autres et même dans son rapport à lui-même. Chaque acte fait référence à une anecdote qui a déjà été couchée sur papier.

Les deux participants à la lutte au corps à corps sont tout aussi costauds pour recevoir des coups ou en donner. Ils sont clairement cadrés par les cordes d'un ring et par la présence des spectateurs. Mais la violence n'est pas désamorcée pour autant, elle se place tout simplement à un autre niveau, qui ressemble beaucoup plus à ce qu'on a l'habitude de voir dans les médias de nos sociétés capitalistes. La violence première – celle exposée au début du *Décameron* – qui vise explicitement à blesser, voire à supprimer l'autre, a été cadrée de plus en plus par des lois et des dispositifs correctifs. Mais une autre violence surgit, qui elle, est tolérée par le système. La violence des dispositifs de divertissements ne concerne pas tant la souffrance physique, mais la situation dégradante, même en cas de victoire, qu'on accepte pour de multiples raisons. Ces raisons sont à leur tour des formes de stigmatisation sociale et il s'agit en général de la pauvreté. Le fait de se classer par sa propre volonté à un endroit où l'on aurait placé de force les esclaves, sous prétexte que l'on s'amuse, que l'on ne risque visiblement pas sa vie, relève d'une forme de violence tout aussi grande que l'agression directe.

Ces deux hommes grands, costauds jusqu'à frôler le surpoids, à la chevelure blonde, tatoués, torse nu et avec des vêtements tendus à craquer semblent avoir tout juste poussé, du jour au lendemain. Ces « bébés Cadum » devenus des pratiquants du catch touchent à la sombre dimension de la télé-réalité, au sport-spectacle, à la misère du showbiz, à l'infantilisation des membres de la société qui met cela en place.

Une deuxième collision des corps arrive de façon accidentelle – le cheval pousse avec sa tête Chaucer, interprété par Pasolini, contre son interlocuteur – lors d'une situation sans issue créée par la politesse. Les deux hommes se sont arrêtés devant le portail et s'invitent réciproquement à le franchir. La politesse requiert que ce soit l'autre qui passe en premier, sauf qu'elle dicte cela aux deux en même temps. Le message semble clair : les règles sociales ont façonné un langage et des comportements qui mènent à l'impasse, il faut une réaction fortuite et spontanée pour débloquer la situation. Et ici, une fois de plus, malgré lui peut-être, celui qui a davantage de lucidité sur la situation, est, comme chez della Francesca, un cheval. Qu'il soit tout simplement caractériel ou impatient ou qu'il ait vu de l'autre côté du portail de l'eau ou de la nourriture qu'il s'empresse de

rejoindre, le cheval ici, contrairement à l'âne Balthazar qui subit avec lucidité, agit en pleine conscience. Contrairement aux animaux présentés plus haut qui manifestent par leur regard et leur incapacité d'agir, le fait qu'ils subissent une volonté qu'ils n'approuvent guère, celui-ci, impose sa volonté aux hommes.

L'interlocuteur de Chaucer, le crâne rasé et visage complètement recouvert de tatouages, semble un seigneur catcheur. Chaucer gémit en couvrant son nez de la main et lance à l'autre – qui ne cligne même pas des yeux suite au coup – qu'il a un nez comme une massue. Pasolini Chaucer se rattrape ensuite en présentant ses excuses au cas où il aurait offensé l'autre homme. Chaucer ne présente pas tout simplement ses excuses, il les présente en prétendant avoir fait une blague. Et son interlocuteur de lui rétorquer, par la phrase de sagesse de ce film : « En riant, en plaisantant on peut dire de grandes vérités ».

VII — EMBLEMMENT DE L'APHORISME

Le début du film *Les Mille et une nuits* – les raisons pour lesquelles la traduction française a fait l'impasse sur « la fleur » restent un mystère ; le titre original est *Il fiore delle mille e una notte* (La fleur des mille et une nuits) – propose une autre couleur d'arrière-plan. C'est beige, ocre sablonneux. Organiques et minérales, choses et êtres, dynamiques et statiques deviennent indistincts. Dès le départ musique et autres bruits, y compris voix humaines, se mélangent dans un bourdonnement difficile à décrire et à identifier. Un chant s'élève aussi, ou bien plusieurs chants. Les voix sont plaintives ou heureuses, difficile de savoir si les interjections sont expression de souffrance ou de plaisir. Ici, la phrase clé, apparaît dès le générique, juste après le défilement des noms. « La verità non sta in un solo sogno, ma in molti sogni. » (La vérité n'est pas dans un seul rêve, mais dans nombre de rêves). Elle est l'équivalent de ce que l'interlocuteur dit à Chaucer et de ce que Pasolini en tant que peintre se dit à lui-même. Chaque film contient un aphorisme. Dans le cas du *Décameron* on doit voir s'écouler tout le film pour entendre la phrase du peintre ayant terminé la fresque à laquelle ont servi de modèles tous les autres personnages du film et qu'il remet aussitôt en question : « Pourquoi réaliser une œuvre, alors qu'il est si beau de la rêver seulement ? ». Dans les *Contes de Canterbury* on doit attendre le premier dialogue pour qu'elle émerge. Ici, dans les *Mille et une nuits*, la conclusion est là dès le départ. Elle sera mot d'ordre et vérité poétique pour tout le film, pour tout ce que nous allons voir. Et pas seulement pour le monde humain. Sur l'arrière-plan qui mêle peau et argile, sable et humeurs du corps, vent, air et plantes, on entend des aboiements de chiens, les voix sont multiples, les bruits nombreux et confus. Ainsi, la phrase n'est pas pensée ou dite par un personnage du film comme dans les autres deux films de la

trilogie, elle est inscrite dans cette matière commune, pour tous. Et les gens se montrent de suite comme un essaim. Cet essaim est tourné vers nous, car ici nous sommes, dès le début du film sur la place du marché. Ce lieu, le plus vivant, est atteint dans les autres films après un préambule. Ici, le marché, lieu où toute vie peut changer à tout instant, lieu où même les rencontres les plus improbables ont lieu, s'offre à nos yeux directement.

L'idée sur la vérité qui est dans nombre de rêves apparaît comme extraite des *Mille et une nuits*, mais on ne nous dit pas dans le générique que *Les mille et une nuits* est un livre, on ne nous parle pas d'une adaptation. Cet oubli n'est sûrement pas anodin. Si Pasolini ne voit pas un livre dans les récits des *Mille et une nuits*, c'est que sa confiance est infinie dans le fait que ce livre est le monde tel qu'il est.

Pour revenir désormais au *Décameron* et à ses costumes, on considérera par la suite comment cette confection s'est concrètement déroulée. Néanmoins, si le générique du *Décameron* présente la peau comme seul vêtement véritable pour le corps, quel est le sens du costume ?

Ou pour dire autrement : existe-t-il un costume qui puisse préserver intacte la nudité authentique du corps ? On examinera si Donati dans ses choix de coupes et matières a pu tenir un pari qui semble insoutenable.

CHAPITRE 9 - FEUTRE

Présentant une ressemblance de surface avec le drap de laine médiéval – ce dernier était foulé après tissage afin de devenir plus compact et tendre vers l'imperméabilité – le choix du feutre pour la représentation du Moyen Âge reste très inattendu, d'autant plus qu'il s'agit ici d'un feutre très rigide. Ses couleurs affichent également des écarts par rapport au monde médiéval qui ne connaissait pas vraiment les couleurs pastel dans les matières pour se vêtir et encore moins les teintures très uniformes. De plus, les étoffes de laine les plus appréciées au Moyen Âge comportaient des motifs et des ornements que Donati laisse complètement de côté, en faveur de quelques lignes de fil d'or donnant aux personnages l'allure des bienheureux dans les peintures de Giotto. La veste très courte d'Andreuccio rappelle les lois somptuaires accusant l'extravagance d'une nouvelle typologie sociale, un individu imbu de sa récente richesse: le marchand des cités italiennes. Sans plus attendre que la mode soit décidée à la cour, cet homme qui voyage et fait des transactions – avec des draps de laine tout particulièrement – a l'audace et se permet le luxe de demander des excentricités vestimentaires à son couturier. Les vêtements d'Andreuccio – y compris ses braies blanches impeccables – raccordent cette vanité médiévale aux styles les plus avant-gardistes des années 1960 et 1970.

I — LE CHOIX DU FEUTRE

Les costumes du *Décameron* comportent différentes matières dont la toile de jute, le cuir, le lin et le feutre. Proportionnellement aux vêtements confectionnés en d'autres matières, les pièces réalisées en feutre sont relativement peu nombreuses et ne concernent qu'environ la moitié des personnages principaux des histoires. Mais c'est le choix du feutre qui étonne le plus et qui a été, à en croire le témoignage de Farani, le parti pris global de Donati pour la conception et la fabrication des costumes du *Décameron*. Faire des costumes en feutre pour un film dont l'action a lieu dans le Moyen Âge italien est un choix inouï. On sait que le feutre était utilisé à ce moment-là dans le

monde occidental environ dans la même mesure qu'aujourd'hui : essentiellement pour des chapeaux et pour protéger ou isoler certains outils. La préférence pour le feutre ne se plie de toute évidence pas à un principe philologique, ce qui aurait été de plus attendu dans le cas d'une reconstitution historique.

Le mystère du feutre serait vite élucidé si, comme me l'a indiqué Sophie Desrosiers²⁰⁵ et comme j'ai pu le constater moi-même en regardant la reconstitution du drap de laine médiéval au Musée du Tissu de Prato, on remarque la ressemblance entre l'ancien tissu et un feutre peu épais et souple. Effectivement, bien que le drap de laine médiéval fût une matière obtenue par un processus de tissage, il a une apparence feutrée car foulé dans un deuxième temps. Ce traitement qui cachait les mailles était réalisé pour conférer au tissu plus de densité et accroître sa capacité d'isolation. Bien qu'obtenu par un procédé radicalement différent, le drap de laine médiéval ressemble donc au feutre, qui est une matière non tissée, obtenue par accumulation, pression et traitement chimique. La problématique du choix du feutre pourrait donc s'arrêter à la facilité pragmatique de la ressemblance. Il devait être plus facile d'acquérir des rouleaux de feutre à la fin des années 60 en Italie que de mettre en place la technique permettant de réaliser du drap de laine médiéval selon le procédé d'origine et dans la quantité nécessaire.

Accepter cette solution serait supposer un souci philologique de la part de Donati, mais cela d'un point de vue formel. Il aurait donc choisi une étoffe actuelle qui puisse ressembler le plus au drap de laine si répandu au Moyen Âge. Il s'agirait donc d'une astuce de costumier, une des celles pour lesquelles Donati était si merveilleusement doué²⁰⁶.

Mais le feutre utilisé par Donati n'était pas une matière souple. Il s'agit d'un feutre épais et rigide, de ceux qu'on utilise pour les chapeaux. S'il reste une ressemblance de surface avec le drap de laine médiéval, la morphologie de cette matière et la contrainte qu'elle impose aux mouvements de celui qui la porte, sont complètement différentes. Le feutre pour chapeaux ne fait pas les mêmes plis, il n'a pas l'allure du drapé qu'on voit dans les peintures, il n'épouse pas le corps et n'ondule pas dans le vent. Dans son témoignage, Farani rappelle que Donati était venu le voir, ayant déjà clairement en tête ce qu'il voulait faire : « des choses dures ». À cette demande, Farani, ancien artisan chapelier, s'est plié en lui proposant différents matériaux. Il se trouve que la matière choisie a été le

²⁰⁵ Maîtresse de conférences à l'EHESS, chaire : textiles et sociétés.

²⁰⁶ Une anecdote raconte qu'à défaut du coût et de la disponibilité de la vraie mosaïque, il aurait fabriqué un mur avec des bonbons pour le *Satyricon* de Fellini. Non seulement les bonbons et leur disposition imitaient parfaitement la mosaïque, mais, de plus, ils se sont avérés plus efficaces que l'original, une fois exposé aux conditions d'éclairage d'un plateau de tournage.

feutre.

*III.36. Costumes en feutre créés par Donati pour le *Décameron* de Pasolini (gauche).*

Reconstitutions de draps de laine médiévaux au Musée du tissu de Prato (droite).²⁰⁷

La question du statut et du pouvoir de chacun – Pasolini, Donati, Farani – dans la confrontation avec la matière sera réévaluée en fin de chapitre. Pour l’instant on peut juste remarquer que le passé de chapelier de Farani aurait pu avoir une incidence sur le choix du feutre. Ni le passé de Farani, ni la dureté voulue par Donati ne soutiennent la perspective philologique. L’origine du penchant pour la dureté n’est pas à chercher dans une source textile médiévale.

Ce chapitre sera consacré à une exploration de l’histoire, de la fabrication et des significations du feutre, dans le but de s’approcher au plus près des raisons qui auraient conduit l’équipe du *Décameron* à donner ce visage-là au monde médiéval. Le mot visage n’est pas choisi au hasard. Pasolini expose dans l’Abjuration de *La Trilogie de la vie* ce qu’il ne supprime pas rétrospectivement : « la sincérité et la nécessité qui m’ont poussé à représenter les corps et leur

²⁰⁷ Cartel explicatif du Musée du Tissu de Prato : Reconstruction de quatre draps de l’entreprise pratèse de Francesco di Marco Datini. Le drap de laine, symboles de l’identité productive de Prato, a été reconstruit à travers une adaptation ponctuelle du processus textile médiéval à celui de l’industrie, laissant de côté certains passages et instruments propres à l’ancienne fabrication. Les données techniques de la production du drap de laine ont été révélés par la documentation de l’archive originale, publiée en 1962 par le chercheur Federico Melis dans *Aspetti della vita economica medievale* et concernant une commande de six draps de laine minorquine (1394) provenant de la Campagne de Catalogne et adressée à l’entreprise pratèse de Francesco di Marco Datini.

moment culminant, le sexe »²⁰⁸. Considérant que l'intensité maximale d'un corps est le sexe, Pasolini avait peut-être en vue de créer un décalage par rapport à ce que la société considère comme le point culminant identitaire d'un corps : son visage. Une discrimination a été socialement opérée en faveur du sujet et au détriment du corps (dans son ensemble). C'est le visage photographié qui apparaît sur un papier d'identité – document inexistant à l'époque de Boccace et dont l'absence crée d'innombrables confusions tragiques et magnifiques. Grâce au privilège du visage, la tête peut être couronnée d'un chapeau (et parfois même d'une couronne). Détourner une matière spécifiquement dédiée à la création de chapeaux et l'utiliser pour vêtir le reste du corps est soit une manière de rendre le même honneur au corps, soit de montrer à quel point les corps ont été mis sous cloche par la bourgeoisie. Les vêtements en feutre dans le *Décameron* sont réservés aux bourgeois.

Les significations sont toujours multiples dans le cas de Pasolini. En ce sens la *Trilogie de la vie* n'est pas uniquement un contrepoint à *Salò* mais aussi une préfiguration. Le *Décameron* est à la fois une célébration de l'innocence et déjà une critique sévère de la société qui exhibe le corps en tant que marchandise. Aspects de la société qui lui était contemporaine, mais aussi signes avant-coureurs déjà présents à l'époque de Boccace.

Remonter la chaîne causale du « pourquoi le feutre » serait une réponse brève en soi si on reste dans la tentative de dénicher les secrets du métier de costumier. Un cheminement sans trame et fil de chaîne sera proposé afin de saisir au mieux les propriétés de ce matériau, ses significations et les revendications possibles que son choix implique. Au même moment, un autre grand artiste fortement impliqué politiquement avaient choisi le feutre dans ses œuvres : Joseph Beuys.

Ce qui démontre qu'il ne s'agit pas d'un pur aléa, mais que le feutre, ayant la même étymologie que « filtre »²⁰⁹, prend un certain sens à l'aube de la septième décennie du siècle passé pour protéger ou étouffer une vie qui subit des mutations profondes.

II — RIGIDITÉ

*Donati per il Decameron aveva chiaro in mente quello che c'era da fare ; diceva, vorrei fare delle cose dure*²¹⁰

La rigidité des costumes conçus par l'atelier Farani sous la direction de Donati pour les films de Pasolini n'a pas été propre à l'usage du feutre. Bien avant le *Décameron*, dès la première collaboration, *La ricotta* (1963), « les costumes étaient des étoffes drapées et rigidifiées par en-

²⁰⁸ Pier Paolo Pasolini, « Abjuration de la *Trilogie de la vie* », *Corriere della sera*, 9 novembre 1975.

²⁰⁹ *Filtrum* est attesté en latin médiéval dès le 8^{ème} siècle ; ce mot est mentionné dans le Trésor de la langue française en ligne comme étymologie la plus ancienne à la fois pour « feutre » et pour « filtre ».

²¹⁰ Arturo Carlo Quintavalle(*dir*) *Atelier Farani. Pasolini : il costume del film*.

dessous avec du fil de fer »²¹¹. Il s'agit de tableaux vivants créés à partir de *La Déposition* de Rosso Fiorentino²¹² et de *La Déposition* de Pontormo²¹³. Cette première collaboration inaugure deux autres aspects qui demeureront constants dans la filmographie de Pasolini : la couleur et la reconstitution historique²¹⁴.

À la limite, entre l'habillement et le morceau de décor, les étoffes drapées de *La ricotta*, n'ont pas pu être conservées, relate Farani, à cause de leur rigidité même. Elles étaient sûrement trop insolites et encombrantes pour faire l'objet d'un réemploi – comme ça se passe souvent dans l'économie des ateliers de costumes. D'autre part, il était beaucoup trop tôt pour considérer cette collaboration à peine entamée comme ayant une quelconque valeur dans l'histoire du costume. L'intervieweur de Farani, Arturo Carlo Quintavalle²¹⁵, évoque les plis des costumes de *l'Évangile selon Saint Matthieu*, qui, dit-il « étaient extraordinairement rigides, certainement riches de citations de Piero della Francesca et de Masaccio : leur structure, ou plutôt leur architecture était conçue par vous ? »²¹⁶.

Sans revendiquer le rôle décisionnaire dans l'affaire de la rigidité, Farani appuie la différence et délimite l'écart avec le travail des confrères, les costumiers du passé – à entendre soit comme appartenant à un temps révolu soit comme pratiquant encore des méthodes conservatrices. Alors que ces derniers réalisaient les costumes d'époque avec du jersey, étoffe légère permettant de rendre les plis qu'on voit souvent dans les peintures, l'atelier Farani fait l'exact opposé. Le calicot en coton²¹⁷, un tissu très léger, est utilisé, mais pour le mettre en dessous de très pesantes étoffes en laine. Cette « toile de coton assez grossière, de qualité très ordinaire »²¹⁸ est souvent utilisée au théâtre soit pour les costumes soit pour créer des formes rigides en l'enduisant de colle vinylique. Il n'est pas clair ici, si la rigidité des costumes de *L'Évangile* est induite par la lourdeur des tissus en laine et que le calicot en est une protection pour la peau, ou bien s'il s'agit de calicot imprégné avec de la colle. Le mot « bagnato » que Farani utilise et qui peut vouloir dire aussi bien « mouillé » que « imprégné d'un produit », laisse pencher vers la seconde option. Parmi les lourdes étoffes en laine, il y en a qui ont été tissées exprès pour les costumes, en partie dans l'atelier. D'autres ont été achetés : il s'agit de tissages grossiers de laine, pour femme, qui étaient à la mode à l'époque.

²¹¹ *Ibid.*, p. 10-11.

²¹² Rosso Fiorentino, *La Déposition de Croix*, huile sur panneau, 375 x 196 cm, 1521, Pinacoteca e Museo civico Volterra

²¹³ Pontormo, *La Déposition de Croix*, tempera à l'œuf sur panneau, 313 x 192 cm, 1526-1528, Chiesa di Santa Felicità Firenze.

²¹⁴ À la seule exception de *Théorème* et des court-métrages *La terre vue de la lune* et *La séquence de la fleur de papier*, qui ne comportent pas de reconstitution historique.

²¹⁵ Arturo Carlo Quintavalle, né en 1936, a été professeur d'histoire de l'art à l'Université de Parme. En 1968 il a conçu, auprès de la même institution, le CSAC (Centro Studi e archivio della comunicazione), archive ayant la particularité unique à l'époque de collectionner des dessins de mode et ultérieurement des pièces vestimentaires.

²¹⁶ *Atelier Farani*, p. 11.

²¹⁷ En italien « cencio di nonna » (chiffon de grand-mère). En voici une fiche descriptive du tissu <https://www.peroni.com/scheda.php?id=50748&idCat=120>.

²¹⁸ Trésor de la langue française en ligne.

Le décalage avec d'autres camarades costumiers est double. D'une part il est fait appel à des matières anciennes comme le calicot dont la traduction littérale de l'italien est « chiffon de grand-mère », et, d'autre part, il y a un alignement sur les tendances actuelles (années 1960 et 1970) de la mode féminine.

Dans les images ci-dessous on peut observer des étoffes de laine, assez épaisses, « grossières », ou du bouclé, qui entraînent dans la composition des tenues les plus élégantes des femmes dans les années 1960. On peut remarquer en outre que certains de ces vêtements ont une coupe très droite qui, en plus de l'épaisseur de l'étoffe, favorise un aspect rigide.

Il est donc possible que l'imprégnation par la mode des années 1960 et 1970 ne se limite pas uniquement à un choix de matière. Il se peut qu'elle ait influencé le parti pris de la rigidité même. Ce sous-chapitre s'attardera à confronter quelques costumes du *Décameron* de Pasolini à la mode de son époque. Afin de comprendre si la coïncidence des matières et du même principe conducteur qu'est la rigidité, relève d'une adaptation à la mode ou bien, tout au contraire, d'une distanciation critique.

Ill.37. Jackie Kennedy à la Maison Blanche, décembre 1961 Wikimedia Commons, JFK Library and Museum, (gauche). Créations de Cardin et Lanvin Castillo, Elle, 4 mars 1960 (droite haut). Leipzig, RDA, 1966 (droite bas).

Farani évoque une « laine grise » portée par Rosanna Schiaffino dans le film *La Mandragore* d'Alberto Lattuada²¹⁹, pour illustrer le type de tissus de laine actuel déjà entré dans la composition de costumes réalisés par Donati et lui à son atelier, pour une reconstitution historique. On remarque,

²¹⁹ Alberto Lattuada, *La Mandragore*, d'après Nicolas Machiavel, 85 minute, pellicule noir et blanc, Italie, 1965.

en comparant les vêtements ci-dessus avec les costumes du film ci-dessous, que les tissus présentent des textures très similaires.

Ill.38. Costume de la Renaissance réalisé par Donati pour La Mandragore²²⁰ (gauche). Rosanna Schiaffino dans La Mandragore, on peut remarquer la texture de son costume (droite haut). Rosanna Schiaffino avec Totò dans La Mandragore (droite bas).

Cette marque de fabrique de la coopération Danati et Farani s'étale donc au-delà de la filmographie pasolinienne. Mais il se trouve que c'est dans un film de Pasolini que cette rigidité est portée à l'extrême. Les corps du *Décameron* seront vêtus d'une matière qui n'est pas employé pour l'habillement du corps : le feutre destiné à la fabrication des chapeaux.

Il a été choisi par la suite de se référer principalement à un créateur français, André Courrèges, afin de construire des parallèles et des contrepoints avec les costumes du film. Non seulement il a utilisé partiellement du feutre dans ses créations, mais presque la moitié de ses vêtements étaient composés d'un tissage dense de laine à apparence rigide. On constate également des ressemblances chromatiques. Une des raisons pour lesquelles Courrèges a détrôné Cardin et pour laquelle il est facilement associé à Le Corbusier ou à Boulez c'est qu' : « il est le seul couturier qui n'ait pas fait référence au passé »²²¹. Il est d'autant plus intéressant de saisir les ressemblances entre des costumes réalisés pour une reconstitution médiévale avec les créations d'un styliste si hostile au passé.

Le choix s'est porté vers un couturier français et non pas italien des années 1960 afin de préparer le terrain pour l'exposition de la rivalité qui se joue entre ces deux pays au niveau de la mode, mais

²²⁰ Photographie de l'exposition « Trame di cinema. Danilo Donati e la sartoria Farani », curateur Clara Tosi Pamphili, à la Villa Manin en 2014.

²²¹ Propos d'Olivier Saillard, directeur du Musée Galliera Paris, dans « André Courrèges était un visionnaire » de Caroline Rousseau, *Le Monde*, 08 janvier 2016.

pas seulement. Ayant établi les règles de la Haute-couture, la France s'est autodéfinie comme centre de la mode. L'émergence du *Made in Italy* au début des années 1950 a été une action mise en place pour déstabiliser le monopole de la France sur le marché de la mode. Et ce fut un succès. Mais tout de même la France est restée celle qui lançait les lignes radicales d'une avant-garde de la mode alors que l'Italie demeure le symbole de l'excellence inventive et artisanale de la mode de boutique. La Haute couture italienne est restée fidèle au sur-mesure et elle se remarque spécialement par ses matières textiles et les harmonies chromatiques, alors que la Haute Couture a évolué en France vers une vitrine, un spectacle présentant les tendances à retrouver dans le prêt-à-porter.

Parallèlement à la Haute couture, l'Italie a misé fortement sur son industrie textile, sur l'export de ses confections qui ont gagné tous les continents avec l'étiquette du bon goût italien même si appliqué à une production de masse.

La *bottega* sera analysée plus en détail lorsque sera étudiée la manière de travailler de Donati, ses inspirations, son statut et son aspiration inaccomplie à devenir peintre. La *bottega*, où se rencontrent et se confondent artiste et artisan, demeure dans la formulation du passé et dans la revendication de sa continuité, le berceau du génie italien :

« Nous nous interrogeons périodiquement sur notre histoire composée de petites entreprises, de grands hommes, laboratoires, studios de peintres ou ateliers de couture peuplés de phénomènes, où la Renaissance ou le Néoréalisme sont nés. »²²²

La rigidité est bien une caractéristique de la mode des années 1960. Si cette qualité n'apparaît pas explicitement en tant que programme, précédant ou accompagnant son élaboration, elle apparaît dans les descriptions rétrospectives qui tentent de résumer cette esthétique. La rigidité des vêtements des années 1960 n'est pas uniquement un avis partagé par des experts dans des textes théoriques, c'est un constat unanime qui apparaît partout, notamment dans les sites comme *portaildelamode.com* qui s'adressent aux fashionistas d'aujourd'hui.

²²² Clara Tosi Pamphili, « L'artista e l'artigiano : Danilo Donati e Piero Farani » in *Trame di cinema*, p. 14.

III.39. Caractéristiques de la mode des années 1960 résumées sur le portaildelamode.com.

Il est intéressant de voir comment une bonne connaissance de la mode des années 1960, mais pas uniquement – la création du premier bikini et les imprimés floraux ou psychédéliques des années 1970 ont aussi leur place d'honneur –, est un must pour la femme d'aujourd'hui qui veut être à la mode. Elle doit être consciente de la chance qu'elle a : elle peut bénéficier de toutes ces émancipations qui se sont opérées le siècle précédent. Elle doit se pencher au minimum sur l'histoire des courants et des pièces emblématiques, car si ce n'était pas le cas auparavant, la mode est bien entrée dans la culture générale. Significations, idéologies, politiques, signatures et originalité s'attachent aujourd'hui à ce qu'on porte. Si le fait de porter ce qui nous va bien n'a jamais été qu'un concept elliptique, il l'est aujourd'hui d'autant plus. Chaque décennie du XX^{ème} siècle a eu sa propre empreinte en termes de mode. Depuis le début des années 2000 très peu a été inventé. On assiste en permanence à des retours saisonniers ou plus durables des pièces, coupes, couleurs ou longueurs emblématiques des décennies précédentes. Ces mélanges, la fashionista peut aussi les élaborer de son côté, la matière est à disposition sur les nombreux sites qui vident les dressings d'autres femmes avec les mêmes préoccupations ou dans les boutiques vintage. D'autant plus qu'un souci écologique pousse certaines femmes à acheter moins de produits neufs et à composer leur garde-robe uniquement avec des vêtements de seconde main. Dans la composition des tenues, la règle des mélanges tient d'un certain bon sens qui n'est jamais explicité, mais qui est souvent dicté par les influenceuses (sur les réseaux sociaux, surtout Instagram). Ce qui fait que les marques et les couturiers sont devenus les pourvoyeurs d'une matière première. Il est sûrement moins envisageable pour une personne ou une vedette de s'habiller de la tête aux pieds avec la même marque, qu'il y a vingt ou trente ans – pour cela aujourd'hui une spécification du genre « total look Chanel » est nécessaire. D'autre part il y a une certaine sobriété de nos jours qui porte le

sage nom de « casual ». C'est le garde-fou par rapport à tout dérapage potentiel lors de l'assemblage des pièces éparses. Il peut être résumé ainsi : il faut garder une base neutre (coupes droites et couleurs unies : ce qu'on appelle des « basics ») sur laquelle on rajoute des éléments vintage, ou à différentes connotations fortes – y compris au niveau des motifs et de la couleur. L'élément percutant est quasiment une citation. Il n'est pas toute la tenue, à moins qu'il s'agisse du Met Gala. Si on pense aux anciennes propositions de Courrèges par exemple, l'ensemble de la tenue avait un enjeu percutant. Aujourd'hui une telle omniprésence de la qualité percutante dans l'ensemble de la tenue serait regardée comme un déguisement. On peut donc dire que les acquis stylistiques des années 60 se sont partiellement pérennisés comme inspiration pour une mode (actuelle) qui semble pouvoir les intégrer à souhait, mais qui ne le fait pas.

Pourquoi vit-on une mode plus sage désormais ? Un essai théorique donne la réponse dès 1973 en parlant déjà du susmentionné Courrèges. Bruno du Roselle tente de comprendre dans *La Crise de la mode*²²³ pourquoi s'est fait sentir une forte réticence par rapport au style Courrèges, alors qu'il « se voulait expression à la fois d'une libération gestuelle et d'une libération sexuelle qui allait dans le sens de l'émancipation de la femme de notre époque hors de toutes les aliénations du passé. » Malgré le succès immédiat, national comme international du styliste originaire de Pau, du Roselle met sur le compte d'une incapacité à assumer une telle libération par les femmes, une régression relativement rapide de la docilité des clientes par rapport à ce que Courrèges propose.

« Il s'est ensuivi, après un certain temps de succès, une sorte de panique collective, un désarroi qui a rejeté les femmes vers de rassurantes formes du passé, en l'occurrence le romantique, le long, ou vers une formulation neutre comme le pantalon, plus rassurant puisqu'il exprime l'émancipation juridique sans toucher aux tabous sexuels. »²²⁴

Il est important de comprendre l'écart qu'on peut mesurer aujourd'hui avec l'époque à laquelle les costumes pour le *Décameron* ont été créés. Courrèges est unanimement reconnu comme la bombe ayant changé la face de la mode dans les années 1960. D'autres couturiers ont créé des styles mémorables et choquants pour l'époque, comme Yves Saint Laurent ou Paco Rabanne, mais aucun d'eux n'a façonné autant d'éléments qui soient restés emblématiques de cette époque-là.

L'époque d'aujourd'hui peut être décrite du point de vue de la mode comme la suite de la « formulation neutre » et plus « rassurante » dont parle Roselle. La mémoire récente des créations qui ont secoué les années 1960 sont présentes à l'esprit, bien classées et citées avec parcimonie.

Globalement, ce que Courrèges avait prévu pour la femme de l'an 2000, est tombé dans le domaine de l'excentricité. Dès les années 1980 les tenues libérées ont trouvé leur place dans les concerts, vidéoclips et défilés haute-couture. Aucune marque de prêt-à-porter ne propose aujourd'hui des tenues si osées que celles que proposait Courrèges dans les années 1960 et même 1970.

²²³ Bruno du Roselle, *La Crise de la mode*, Paris, Fayot, 1973, p. 106.

²²⁴ *Ibid.*, p. 106-107.

Au moment où Pasolini, Donati et Farani travaillent sur les costumes du *Décameron* en 1970, la perspective qui leur était contemporaine était l'expansion pour plus de liberté « gestuelle » et « sexuelle ». Cela avait fait en grande partie ses acquis, ses preuves et trouvé son expression politique – si l'on pense à Mai 68 par exemple. Si en 1973 on parle déjà d'une crise, c'est qu'en 1970 on approchait un moment de basculement. Et Pasolini voyait se confirmer et s'accomplir les moments servant de preuves à ses analyses et critiques. Il voyait dès le début de la finitude et du conformisme dans cette libération. Une soumission ayant tout simplement changé de règles de jeu. Lors de son entretien avec Gideon Bachman alors qu'il est en train de tourner *Salò ou Les 120 jours de Sodome*, Pasolini exprime sa dure sentence quant à la jeunesse de son époque.²²⁵ Si l'uniformité de leurs vêtements, comportements, façons de rire et de parler est la critique la plus violente que Pasolini formule, on peut découvrir dans un article de la bible de la mode²²⁶ (le magazine new-yorkais *Women's Wear Daily*) que Courrèges voyait un idéal dans le port des mêmes modèles vestimentaires par toute une population. Et pour appuyer son argument, il évoque la beauté du port d'uniforme par une armée. Que Pasolini élabore une telle critique peut paraître au premier abord l'expression d'une personne aigrie, une déformation idéologique de marxiste, une exagération pour scandaliser. Et ses remarques sur la jeunesse ont bien scandalisé ces années-là. Pourquoi donc la volonté explicite de vêtir tout le monde de la même manière et de faire un idéal des uniformes militaires, n'a choqué personne lorsque celui incarnant la libération gestuelle et sexuelle se confie au WWD le 17 novembre 1967 dans sa suite au Carlyle ?

La journaliste demande au couturier français -ce qu'il pense du fait qu'au moins une centaine de mondains newyorkais arborent la même robe et le même manteau Courrèges lors de leurs sorties. Il réplique en posant la question suivante : « Des milliers de personnes achètent la même voiture. Pourquoi pas la même robe ? »²²⁷ Et il poursuit ainsi : « Une armée est merveilleuse en uniforme, lorsque la seule différence entre un général et un soldat est la quantité de tresse dorée. »²²⁸ L'uniformité qu'il prône est donc calquée sur celle qui existe déjà dans une autre industrie en plein essor à l'époque : l'industrie automobile. Courrèges tente de lui donner une dimension démocratique, ou du moins une censée gommer bien des disparités, jusqu'au détail qui fait la différence.

²²⁵ « C'est comme s'ils s'étaient mis d'accord. Ils parlent de la même manière, ils rient de la même manière, ils se comportent de la même manière, ils font les mêmes gestes, ils aiment les mêmes choses, ils conduisent les mêmes motos... En somme, j'ai vu des uniformes ! Quand j'étais jeune j'ai vu le Mouvement Fasciste des jeunes, mais je n'ai jamais vu des gens se conformer comme ils le font aujourd'hui. » Pasolini répondant à Gideon Bachman à la minute 8 du film *Pasolini prossimo nostro*, Giuseppe Bertolucci, 58 minutes, Italie, 2006. Le film est disponible en ligne <https://www.dailymotion.com/video/x6gtyz2>.

²²⁶ Eugenia Sheppard, « Courrèges covers the stores », in *Women's Wear Daily*, 17 novembre 1967.

²²⁷ Eugenia Sheppard, « Courrèges covers the stores ».

²²⁸ *Ibid.*

Il est évident qu'en promettant quelque chose de si fort comme la liberté, on se prend facilement au piège. Comme d'autres concepts touchant à l'intégrité de l'être humain, elle se perçoit forcément en dualité. La liberté-vêtement se définit par opposition aux vêtements qui n'expriment pas ou plus la liberté. Elle s'adresse à tous mais du fait de ses coûts de fabrication, elle reste un privilège. Ceux qui porteront des imitations Courrèges à bas prix seront-ils tout aussi libres ? Pour les gens précaires, le style Courrèges est une influence, une inspiration et une aspiration. Alors que pour ceux qui se permettent vraiment l'objet, le vêtement-liberté est une confirmation des privilèges que la classe concernée a déjà. On peut donc regarder le vêtement Courrèges comme le couronnement de ce qu'une classe, la bourgeoisie, a déjà acquis en termes de puissance financière et de statut social.

Pour la bourgeoisie, le vêtement Courrèges est l'expression du fait que cette classe a déjà atteint cette attitude-là par rapport aux corps. Ou encore qu'elle est prête à exhiber une attitude vis-à-vis des corps qu'elle avait jusque là vécu de la même manière, mais dans l'intimité.

Pilote dans les forces aériennes pendant la Deuxième Guerre mondiale, diplômé de l'École des Ponts et Chaussées de Pau, André Courrèges a suivi des cours à l'École de la chambre syndicale de la couture parisienne avant d'entrer comme coupeur chez Balenciaga. Sans vouloir tomber dans un déterminisme primaire, on peut dire que ces trois aspects de sa formation se lisent de façon plutôt littérale dans les créations qu'il mettra sur le marché à partir du lancement de la maison Courrèges en 1961. On associe souvent l'adjectif d' « architecturales » à ses créations qui par ailleurs ont une inspiration pragmatique et esthétique qui puise sa source dans l'uniforme militaire. Ce qui suppose notamment des coupes particulièrement nettes. Tel un sculpteur moderne qui a su intégrer dans l'œuvre des parties du processus de création tels des moules et des figurines en cires qui préparent un objet final en bronze – c'est déjà le cas chez Rodin notamment – Courrèges semble jouer avec des découpes qu'il décale pour créer ainsi des transparences. Prenons par exemple la découpe semi-circulaire correspondant à la partie s'apprêtant à être complétée par l'emmanchure : elle est décalée, multipliée ou assumée en tant que finition. Dans l'entretien qu'il accorde lors de sa présence au salon de 1971²²⁹, il parle d'ailleurs de l'inutilité des manches et des longueurs.

Celui qui a prénommé sa fille unique Clafoutis, a donné un air enfantin, voire infantile aux vêtements pour femme. On retrouve ce côté enfantin chez Le Corbusier, avec qui il a été souvent comparé, malgré une sobriété apparente. A-t-on réservé jusque là uniquement aux enfants l'expression de la jeunesse et de la candeur ? Alors Courrèges aurait remédié à ce préjudice.

²²⁹ André Courrèges au salon du prêt à porter 1971 Archive INA ; <https://www.youtube.com/watch?v=6dEvNpuZy3s> : *Aujourd'hui madame* 11/11/1971, interview réalisé par François Dieudonné.

Ou bien s'agit-il d'une forme d'irresponsabilité – sa fille a choisi ultérieurement le prénom Marie pour se débarrasser d'une appellation qui figure aujourd'hui dans les tops des prénoms les plus handicapants – vis-à-vis des générations suivantes ?

Il n'est pas soumis à une question de goût, ni de jugement, mais de logique. En questionnant non pas le style en tant que tel, qui est parfois merveilleux et ingénieux, mais le poids de son impact ultérieur, c'est-à-dire la transmission aux générations immédiatement futures. En quoi une génération qui légitime par ses vêtements une inacceptation du vieillissement – une des expressions courantes résumant l'effet Courrèges sur une femme est « lui enlève 10 années » – tolère une descendance et quelle pourrait bien être celle-ci ?

Pour resituer le niveau de cette discussion, il s'agit d'un terrain idéologique où les valeurs promues par Courrèges – pris comme exemple paradigmatique parmi les couturiers de son époque – incarneraient ce que Pasolini critique chez la jeunesse qui lui a été contemporaine et chez ceux qui la façonnent : les industriels.

Il est donc fort possible que Pasolini et Donati, avec la merveilleuse complicité de Farani, aient pris comme prétexte la création de costumes médiévaux pour dénoncer des valeurs bourgeoises s'exprimant à leur époque. (On ne saura jamais le contenu des échanges qu'avaient Pasolini et Donati, mais on sait qu'ils se parlaient longuement et que leur entente était forte.) D'autant plus que la naissance de la bourgeoisie comme classe est située à l'époque même de Boccace et ayant comme figure emblématique le marchand ou banquier italien, qui outre la gestion du commerce lainier et du flux d'argent, arborait des tenues nouvelles, faisant réagir les autorités qui les incriminaient par des lois somptuaires.

Fait étonnant, la maison Courrèges, n'a jamais élaboré de vêtements pour hommes. Ni même aujourd'hui alors qu'elle continue son activité. Pour autant, dans l'entretien donné au WWD en 1967 déjà mentionné plus haut, Courrèges parle de son désir de s'y lancer très prochainement. Il voudrait révolutionner la mode masculine de la même manière qu'il l'a fait pour la mode féminine. Le journal américain présente le couturier français comme ayant eu l'impact le plus « écrasant » sur la mode des années 1960. À son tour Yves Saint-Laurent l'aurait dit en 1965 : « *Je m'enlissais dans l'élégance traditionnelle, Courrèges m'en a sorti. Sa collection est apparue comme une bombe ; après, plus rien n'était comme avant.* »²³⁰

Même en regardant aujourd'hui des images des années 1960, on constate globalement une forte transformation de la mode féminine, alors que la mode masculine se transforme très peu et ce sont plutôt les années 1970, les « pattes d'eph » et les tendances hippie qui transforment la mode masculine de façon plus visible.

²³⁰ Propos attribué à Yves Saint-Laurent et cité dans Alice Pfeiffer, « Mort d'André Courrèges, créateur de mode, adepte des lignes futuristes et épurées », *Le Monde*, 08 janvier 2016.

Courrèges avoue donc en 1967 y voir clair quant à « ce que l'opération de vente devrait être » – entendre un succès – mais, le dit tout aussi ouvertement, il n'a pas d'idée quant à quoi les vêtements masculins devraient ressembler. (Plus tard, lors de l'entretien de 1971 il utilise uniquement le terme de « cliente ».)

Mais, lors de toutes ses apparitions, Courrèges porte des vêtements spécifiques, s'accordant aux créations féminines qu'il présente et ayant un style bien défini et plutôt constant : l'omniprésence du blanc, surtout pour les pantalons, les t-shirts, les chemises, et des couleurs fortes et pures pour les vestes et les blousons. Il peut y avoir du rouge, du rose, du bleu, du jaune. Dans les années 1960 ses vestes ont une coupe plus classique pour évoluer ultérieurement vers des matières synthétiques et brillantes à manches bouffantes. On remarque aussi des pantalons qui deviennent trois quarts, et présentant un ourlet bouffant. Vestes et pantalons sont fermés par des boutons pression et des fermetures Éclair. De toute évidence il existait de fait un style masculin Courrèges, mais dont le couturier lui-même est resté le seul ambassadeur. La seule occurrence de Courrèges Homme est le parfum.

L'œil de la journaliste de mode s'attache tout autant à la description des vêtements d'André lui-même que de celles de Coqueline, qui représente la nouvelle collection. Un élément définitoire pour lui : le pantalon blanc. Non seulement celui qu'il revêt, mais les nombreuses autres paires soigneusement installées dans le placard.

La mise en scène mondaine et faussement intime de cet entretien dans l'espace de vie temporaire qu'est la suite d'hôtel où sont logés à New York André Courrèges et celle qu'on suppose être Madame Courrège et l'insistance sur les pantalons blancs ne va pas sans rappeler une scène du *Décameron* ou un certain Andreuccio (qui est d'ailleurs la transposition exacte du nom André en français, coïncidence à laquelle se rajoute l'initiale de la ville d'origine : Pérouse et Pau) passe la nuit chez cet hôte finalement peu accueillant que se révèle être la belle sicilienne.

Ill.40. Ninetto dans le Décaméron de Pasolini vêtu de couleurs très à la mode dans les années 1960-1970 pour incarner un personnage médiéval, Andreuccio de Pérouse.

On retrouve dans la tenue médiévale d'Andreuccio la couleur omniprésente de Courrèges – le blanc absolu, le jaune « vitaminé » des années 1960, la veste courte et même le concept de collant « seconde peau » tellement le pantalon blanc prend la forme de ses jambes. Blanc et jaune sont une des associations fréquentes dans les années 1960 et même début des années 1970 – ce duo de couleurs ensoleillées aura d'ailleurs un fort impact sur la décoration intérieure, notamment des cuisines et salles de bain. Dans les images ci-dessous on peut remarquer une image de mode des années 1960 situé à Londres et présentant une déclinaison de robes mini jaunes avec des détails blancs. Datant de 1965 ou début 1966 une tenue composée par Courrèges pour Diana Ross et enfin la tenue jaune et blanche de Courrèges lui-même au salon du prêt-à-porter de 1971. La rigidité qui a été évoquée auparavant comme étant emblématique des années 1960, se retrouve également dans la tenue d'Andreuccio, notamment dans sa veste. Il y a même la passementerie militaire qui orne de ses fils dorés les bords des morceaux de feutre jaunes qui la composent, comme un rappel de la comparaison avec des uniformes militaires qu'avait fait Courrèges.

Il se trouve d'ailleurs que sur la page Wikipédia italienne consacrée au couturier français figure une robe jaune avec ceinture blanche datant de 1967.

III.41. Affiche de mode popularisant la robe mini en couleurs jaune et blanc à Londres (gauche). Courrèges au salon du prêt-à-porter en novembre 1971, comme Andreuccio, il porte une veste jaune (droite haut). Tenue créée par Courrèges pour Diana Ross en 1965, cliché de Helmut Newton (droite bas).

Il est impossible de démontrer que Pasolini, Donati ou Farani aient eu connaissance du travail et de la notoriété de Courrèges, mais cela est fort probable. Auraient-ils, ou du moins l'un d'entre eux, entrepris à travers le costume d'Andreuccio une sorte de dérision par rapport à la nouvelle mode adoptée par la jeunesse ? Voire même un clin d'œil ironique visant Courrèges lui-même ?

Cette hypothèse manque de preuves mais non pas d'intérêt.

Quelques arguments existent pour autant : ayant commencé son activité en 1961, à la toute fin des années 1960 Courrèges est mondialement connu et ses créations ont impacté la mode internationale. Courrèges s'était affirmé aussi comme créateur de costumes pour le cinéma, notamment pour *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy – une des tenues de Deneuve est composée d'une chemise blanche par dessus laquelle elle porte un gilet jaune. Parmi les grandes dames italiennes, il y en avait qui portaient du Courrèges.

Et qui d'autre porterait mieux que Marella Agnelli, présence récurrente dans les pages de *Vogue* et femme de Giovanni Agnelli, héritier de la Fiat, les robes de Courrèges dont le style était auto-proclamé « automobilistique » ?

Connexion qui rend la présence naïve et fière d'Andreuccio d'autant plus drôle dans ce Moyen Âge sans automobiles. La Fiat est bel et bien citée par Pasolini au début d'*Uccellacci e uccellini* et par les traits du même acteur qui joue Andreuccio, Ninetto Davoli. Ce film de 1966, fable contemporaine construite autour d'un noyau médiéval racontant la prédication de Saint François

aux oiseaux, trouve peut-être un écho ici, car il est une démonstration poétique de l'inutilité de la voiture.

III.42. Robe mini couleur jaune citron, créée par Courrèges en 1967 (gauche). Marella Agnelli portant une robe Courrèges, Vogue, janvier 1967, photo de Henry Clarke (gauche).

Imaginer qu'Andreuccio serait André Courrèges ou bien le porteur de la mode masculine qu'il n'a jamais concrétisée, est en tout cas digne d'une drôlerie boccacienne. Non seulement par le caractère malicieux et caché, mais aussi par l'infinité d'implications qu'elle ouvre et surtout son ambiguïté. Ce rapprochement bien que sans preuves concrètes, construit un ensemble de rapports pertinents. Rien que dans ce type de rapprochement potentiel on comprend la valeur de l'adaptation en tant que transposition. C'est-à-dire que Pasolini a mis en place des méthodes de Boccace, au lieu de représenter uniquement les faits qu'il raconte.

Gabrielle Chanel reprochait à Courrèges d'ôter la féminité à la femme, sa capacité de séduction en la faisant se vêtir de robes qu'on mettrait à des fillettes de deux ou trois ans. Barthes en parle d'ailleurs en ces termes : « cette mode volontairement très jeune, avec ses références collégiennes parfois enfantines, infantiles même (chaussettes et chaussures de bébé) »²³¹. On peut remarquer dans la juxtaposition ci-dessous à quel point la robe courte et sa coupe trapézoïdale avec ou sans plis ressemble aux confections pour fillettes.

²³¹ Roland Barthes, « Le match Chanel-Courrèges », *Marie Claire*, septembre 1967.

III.43. Création de Courrèges reprennant les coupes de la mode infantile (gauche). Patrons pour vêtements de petites filles de la même période (droite).

Cette infantilisation de la femme s'accorde en quelque sorte avec une volonté de rester jeune, avec l'autorisation récente à se dénuder sur les pages des magazines, avec un jeu d'exhibition en tant qu'objet de désir qui joue la carte du mignon et de l'abordable. Voici d'ailleurs comment Courrèges entend sa vocation professionnelle au bout de dix ans de gestion de sa maison de couture. Il s'agit pour lui d'un « service que l'on fait en tant que couturier créateur, d'embellir la femme et que cette femme en définitive soit une conquête de l'homme ». Terrible affirmation qui hérissait le poil de toute féministe aujourd'hui. Voilà que celui qui semble émanciper la femme, lui donne une autre allure juste pour qu'elle inspire à l'homme un nouveau type de conquête. La « Moon Girl » n'est dans ce sens pas tant une femme qui explore la lune, mais une population lunaire que l'homme est en train d'annexer ensemble avec cet espace jusqu'à peu, très lointain.

Si le façonnage d'une nouvelle identité féminine pouvait, selon la logique exposée ci-dessus, intégrer des éléments infantiles il aurait été inenvisageable d'opérer la même chose vis-à-vis de l'homme. C'est sûrement la raison pour laquelle le pan « homme » de la mode Courrèges n'a jamais vu le jour. Ce rapport féminin-masculin n'aurait jamais permis que l'homme se situe lui aussi dans le même paradigme où l'on glissait désormais la femme. Certes, en regardant les chroniques des années 1960, on remarque que la mode masculine aurait connu elle aussi un bouleversement. Un des éléments emblématiques est le raccourcissement de la veste qui semble être une invention italienne, ainsi que les costumes masculins taillés plus près du corps. Le vêtement masculin vient également de la rive gauche parisienne, de la tenue du beatnik.

Mais principalement on habille, on décore et on regarde défiler la femme. L'homme ne se situe pas comme une proie dans le système de désir, mais comme un chasseur. Et c'est cette réalité qu'inverse Pasolini dans l'épisode Andreuccio, tout en vêtant Andreuccio d'un ensemble jaune et blanc digne d'un hypothétique Courrèges qui aurait créé l'équivalent masculin de ce qu'il avait fait pour la femme. Il est d'ailleurs évident dans ce film qu'il y a une inversion des valeurs dans ce sens par rapport à la société occidentale des années 1960. Ce sont les hommes dans le *Décameron* qui sont vêtus de manière plus sommaire que les femmes, qui se dénudent plus souvent, et exhibent leur sexe. Ce qui est une fidélité à la réalité médiévale – effectivement au début du 14^{ème} la mode masculine avait pris un élan d'innovation qui consistait dans les pantalons moulants et les vestes courtes – mais aussi la critique d'une société qui vise le désir d'une façon trop unilatérale.

Relisons donc l'épisode Andreuccio à la lumière d'un Andreuccio Courrèges, emblème hypothétique d'une société qui aurait construit le pan complémentaire du système du désir.

Une jeune femme portant la couleur emblématique des années 1960, l'orange, qui d'ailleurs était très prisé dans le monde médiéval sous le nom de cramoisi s'étalant en une palette allant du rose au pourpre, du vermillon au rouge, guette une place de marché. Nous sommes d'emblée dans le commerce, dans la consommation. Sur ce marché qu'elle regarde en plongée, et qui est dans une dépression, comme une pioche, elle voit un jeune homme qui, de par les couleurs de ses vêtements, saute aux yeux. Il porte un ensemble jaune et blanc flambant neuf, qui se démarque de façon ostentatoire de cette masse de bétail et de peuple, confondus dans des couleurs sombres, ocres, terre. Tout aussi ostentatoire et naïve est l'exhibition de son argent. Car oui, il faut avoir de l'argent pour être vêtu ainsi. Il faut appartenir à une classe qui domine ce peuple paysan et analphabète qui garde ses enfants nus comme dans le Tiers Monde par manque de moyens, non par souci de les dénuder avec style. (Les années 1970 marquent le début du déplacement de la confection textile dans le Tiers Monde.)

La jeune femme est celle qui entreprendra la conquête que Courrège aurait envisagé dans le sens opposé, venant justement de l'homme au pouvoir d'achat. Elle porte un autre détail clé des tenues sixties : les rayures. Ces rayures qui, parmi peu d'autres détails ont investi aussi le masculin. A ce niveau l'inversion vestimentaire masculin féminin, lue dans les codes des années 1960, est opérée.

Laissons-nous maintenant guider par les interprétations sémiotiques de Barthes pour décoder ce qui arrive dans le film. Barthes dit « la mode de Courrèges ne semble s'être donné qu'une fonction : celle de faire du vêtement un signe très clair de tout le corps »²³². Mettons ceci en rapport avec le fait que Pasolini voyait dans le sexe le signe du corps entier, voire de l'être vivant dans son

²³²Roland Barthes, « Le match Chanel-Corrèges ».

ensemble.²³³ On comprend bien que depuis sa position le signe que propose ce vêtement « libéré » n'est autre qu'un signe d'impuissance. Et dans ces termes on peut lire la suite des déboires d'Andreuccio. Barthes rajoute « Un signe n'est pas forcément une exposition (la mode est toujours chaste) »²³⁴. Effectivement, elle s'avérera d'une chasteté poussée jusqu'à la dérision, de manière hilarante. Car cet appareil de séduction culmine dans le vêtement et non pas dans un acte d'amour. L'expression du jeune corps d'Andreuccio demeure malgré son ardent désir, uniquement « *allusive* ». La virtuosité du couturier, le dit toujours Barthes en parlant de Courrèges est de donner l'impression – par des couleurs, jeux de formes et autres détails – que nous « *pourrions*²³⁵ entrer en amitié avec eux [les corps]. » Tout Courrèges est dans ce conditionnel. Il énumère les pièces vestimentaires induisant ce « conditionnel », parmi elles : « les vestes très courtes ». Portant sa veste jaune très courte, Andreuccio se dirige plein d'espoir vers la demeure de la jeune femme, dans l'espoir de passer une nuit d'amour. Si on se rappelle bien l'ordre des plans, on saisit le fait que c'est uniquement elle qui avait vu Andreuccio et non pas le contraire. Il sait uniquement qu'il s'agit d'une grande dame qui a envoyé sa servante lui parler. Il trouve cela tout à fait normal que quelqu'un puisse l'avoir observé et invité à la maison, tellement cela touche son orgueil et le soin qu'il a mis dans son apparence. Il pense donc naïvement que la promesse conditionnelle qu'il a arboré sur son corps se traduira par un acte concret. Mais il n'en est pas ainsi, justement Barthes l'a bien souligné en mettant en italiques les mots *allusive* et *pourrions*, pour ensuite émettre le verdict de la conditionnalité. Andreuccio est pris au piège de son propre vêtement et de ce que celui-ci affirme idéologiquement. Lorsque la sicilienne lui joue ce splendide tour, achevant de le convaincre qu'ils sont frère et sœur, retentissent avec une ironie redoutable les qualificatifs « proche, familier et séduisant, facile et honnête », tout ce que le corps semble être, une fois vêtu de Courrèges. S'il est vrai que Pasolini traite avec ironie par cette scène le vêtement à la mode dans les années 1960, il n'aurait pas pu choisir meilleur moyen pour épouser la faculté sibylline de Boccace, qui se traduit non pas par un manifeste explicite où l'on comprend d'un trait ce que l'auteur a voulu dire, mais un travail d'infiltration, de subversion. Où l'auteur dispose les éléments de son époque dans une telle constellation qu'ils se court-circuitent les uns les autres. À l'intérieur des contes du *Décameron*, la contribution de l'auteur est minimale quant à l'avancée du récit, mais les bases ont été bien disposées. Si les personnages choisis sont bien décrits au départ, le récit se déroule pas à pas comme une chute progressive de pièces de domino faisant naître de nouvelles causalités avant qu'un effet ne s'épuise. Dans ce sens cette Fortuna que Boccace invoque à tout moment n'est pas le travail de

²³³ « Io abiuro dalla *Trilogia della vita*, benché non mi penta di averla fatta. Non posso infatti negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro momento culminante, il sesso. », « Abjuration de la Trilogie de la vie », article écrit en juin 1975 et publié posthume dans *Corriere della sera* le 9 novembre 1975.

²³⁴ Roland Barthes, « Le match Chanel-Courrèges ».

²³⁵ Roland Barthes, « Le match Chanel-Courrèges ». Les mots « *allusive* » et « *pourrions* » sont en italique dans le texte original.

surplomb omniprésent que l'auteur a en permanence sur ses personnages mais la dérive de chacun d'entre eux selon son propre déterminisme et en croisant les déterminismes des autres. L'auteur s'en charge à partir d'une disposition relationnelle initiale pour ensuite révéler en toute transparence ce que ces trajectoires produisent en rencontrant des obstacles et en produisant de nouvelles significations. Pour cela lorsqu'un personnage du film *Décameron* se met à entreprendre quelque chose envers un autre, la caméra vacille, comme pour signaler qu'à ce moment ce n'est plus le regard de l'auteur de derrière la caméra qui nous montre ces événements juste parce qu'il les a mis en scène. On peut rétorquer que quoi qu'il en soit, il s'agit tout de même d'une stratégie d'auteur. Mais on peut créditer la perspective que celui qui a théorisé la subjective indirecte libre au cinéma ait su mettre quelque chose du hasard ou du déterminisme personnel de chacun de ses personnages, comme il a su mettre leur langage, dans un processus déjà plus apprivoisé en littérature : le discours indirect libre.

Le bilan de l'histoire d'Andreuccio – en tenant compte du fait que la nuit d'amour était hypothétique et qu'elle ne change donc pas de statut avec les événements – enregistre une seule perte : ses vêtements. En s'embarquant sur la roue de la Fortune pour y faire un tour complet, Andreuccio se fait voler et vole à son tour, ce qui restaure avec exactitude sa somme initiale. Si les cinq cents florins en or sont troqués au bout de quelques mésaventures en une bague possédant un rubis de la même valeur, ses beaux vêtements sont troqués contre une couche de merde sur ses sous-vêtements. Cela illustre déjà d'une manière tout aussi littérale que *Salò* une critique de la société de consommation qui fait que les jeunes se vêtissent et mangent de la merde. Mais on y trouve aussi le pendant inséparable d'une telle infantilisation des corps : les ramener à un âge si bas qu'ils se souillent avec des excréments sans l'aide d'un adulte.

(Et n'oublions pas lorsque les voleurs qu'Andreuccio rencontre après sa malheureuse chute se tiennent le nez à cause de son odeur : la seule création de Courrèges pour homme est le parfum.)

En 1967, à Cannes, une jeune actrice suédoise, Pia Degermark, recevait le prix de la meilleure interprétation féminine pour son rôle dans une époustouflante histoire d'amour créée par Bo Widerberg, qu'on peut qualifier de façon très succincte comme l'opposé de Bergman. Vêtue la plus grande partie du film d'un ensemble jaune et blanc, la funambule Elvira Madigan²³⁶ – son nom est aussi le titre du film – fugue avec l'officier Sixten Sparre. Subissant l'opprobre de la société et épuisant leur peu de ressources matérielles, le couple se suicide. À l'instar du Concerto 21 pour

²³⁶ Bo Widerberg, *Elvira Madigan*, 91 minutes, Suède, 1967 avec Thommy Berggren et Pia Degermark. Le film est une fiction basée sur l'histoire d'amour réelle et tragique qui a eu lieu à la fin du 19^{ème} siècle entre l'artiste de cirque Elvira Madigan et l'officier Sixten Sparre.

piano de Mozart²³⁷, qui en fait principalement la bande son, le film est peut-être le seul à représenter l'amour absolu de façon aussi pure et radicale. Le concept de société ne peut tout simplement pas accueillir ce qu'ils vivent. Trop souvent perçu comme une élégie romantique dans des paysages bucoliques et "peintes" de manière impressionniste, le film est tout aussi politique et dit strictement la même chose que *Salò* de Pasolini : la société paramètre le désir et il n'y a pas d'échappatoire.

III.44. Pia Degermark vêtue de jaune et blanc dans le film Elvira Madigan de Bo Wiedberg, 1967.

Dans un système d'inversions propre au Moyen Âge et au carnaval, on peut voir dans le personnage d'Andreuccio un antonyme d'Elvira Madigan. Ayant délibérément choisi les risques de la fuite avec un officier considéré comme déserteur, Elvira Madigan affronte ainsi une société qui la condamne d'avoir ravi cet homme à sa femme et à ses deux enfants. Il est donc question de choix, de volonté, et du fait de subir en toute conscience les conséquences de ses actes, jusqu'à choisir de se donner la mort lorsqu'aucune issue n'est plus envisageable. Alors qu'Andreuccio est en permanence agi par la volonté d'un tiers jusqu'à l'éveil de sa propre volonté lorsqu'il mord le molet du prêtre qui s'aventure dans le sarcophage de l'archevêque où il est coincé. On a déjà vu dans *Che cosa sono le nuvole*²³⁸, où d'ailleurs le même acteur est le protagoniste d'une pièce de marionettes jouant une adaptation d'*Othello*, que la vie commence après la mort. Ce n'est qu'une fois décrochées des fils qui les tenaient et les agissaient afin d'interpréter les personnages des pièces, que les marionettes, jetées dans la fosse à ordures, prennent conscience de leur vie en regardant les nuages mouvants

²³⁷ Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto 21 pour piano en ut majeur K. 467*, 9 mars 1785, Vienne ; dans le film on entendra surtout le deuxième mouvement (2 – Andante).

²³⁸ Pier Paolo Pasolini, *Che cosa sono le nuvole ? (Qu'est-ce que les nuages ?)*, pellicule couleurs 35 mm, 22 minutes, Italie, 1967.

dans le ciel. C'est ainsi qu'Andreuccio ne commence véritablement à vivre qu'une fois qu'il émerge d'une tombe. C'est à ce moment-là que l'on perçoit l'action directe des rayons de lumière qui transpercent l'espace de l'église d'où il sort en sautillant, la précieuse bague au doigt. On a ici un équivalent direct du mouvement des nuages de *Che cosa sono les nuvole*. Un moment spécifique qui, tout à coup permet de prêter attention à comment agit la nature, à la vraie marche des choses, à la vraie dynamique. Du moins le spectateur en est instruit, à vrai dire Andreuccio n'y prête pas attention. Cette histoire aurait fonctionné comme un Bildungsroman, ce qu'on trouve souvent dans la critique littéraire, quant à l'histoire d'Andreuccio où est Pasolini là encore en train d'ajouter sa touche personnelle pour dépeindre la détresse de la jeunesse de son temps ? On peut dire que cet Andreuccio-ci a donné les pommes pour des poires sans en prendre conscience. Agie par les déterminismes de sa classe sociale et par la volonté des autres, la vraie vie d'Andreuccio ne commence peut-être jamais. Alors que celle d'Elvira commence dès le moment où elle décide d'être aussi courageuse dans la vie qu'elle l'est sur son fil de funambule. Si elle le faisait à la base comme spectacle, elle marche désormais sur un fil à tout moment. Elle se maintient en équilibre autant qu'elle le peut pour prévenir une chute libre. Alors que la démarche d'Andreuccio est une chute libre permanente dont la chute dans les latrines de la belle sicilienne est paradigmatique.

C'est en créant le parallèle avec l'histoire d'amour d'Elvira que l'aventure amoureuse potentielle d'une nuit d'Andreuccio révèle tout le ridicule de cette prétendue liberté des mœurs.

Et enfin quel serait le manifeste idéologique implicite de la rigidité du vêtement tant souhaité dans les années 1960 et exemplairement incarné par les robes mini signées Courrèges ? On parle de vêtements permettant au corps d'être à l'aise dans ses mouvements. Le vêtement est fixe, le corps spontané et dynamique. Le vêtement ne bouge que si le corps le veut. Il n'est plus question de ces « détails animés de l'extérieur – vêtements et chevelures »²³⁹ que Warburg remarque dans la peinture de la Renaissance et dont il trouve la source dans l'Antiquité.

Le « mouvement extérieur des éléments dépourvus de volonté, c'est-à-dire du vêtement et de la chevelure [...] était un signe extérieur commode : il pouvait être utilisé chaque fois qu'il s'agissait de donner l'illusion d'une vie plus intense, et Botticelli usait volontiers de ce procédé qui facilitait la représentation plastique d'êtres humains agités de passion ou même seulement émus. »²⁴⁰

²³⁹ Aby Warburg, Avant-propos aux essais « La Naissance de Vénus » et « Le printemps de Sandro Botticelli », « La cause extérieure » dans *Essais Florentins*, p. 49, traduit de l'allemand par Sibylle Müller, présentation par Eveline Pinto, Paris, Hazan, 2015.

²⁴⁰ Aby Warburg, « La cause extérieure. Botticelli et Léonard de Vinci » in *Essais florentins*, p. 90.

On peut voir dans le cas de *Laocoon*²⁴¹ par exemple que l'Antiquité n'était pas dépourvue de moyens pour représenter les corps vivants eux-mêmes agités par les mouvements, la douleur, la frayeur ultime et ce dans la matière a priori la plus hostile à toute dynamique : le bloc de marbre.

Si dans l'Antiquité les passions ne parviennent qu'à plisser les pans d'un vêtement léger ou à faire frémir des cheveux, c'est qu'une certaine idée de l'intégrité de l'esprit humain, représenté dans l'art par son corps, demeurait inébranlable face à la cause extérieure. La cause extérieure, dans l'idéal antique ainsi que dans l'imaginaire qu'il a généré à la Renaissance, ne touche que le vêtement et les cheveux. Dans l'idéal moderne, celui qui conçoit des robes rigides portées par des femmes souvent aux cheveux courts, tout le reste est mû par la moindre cause extérieure, sauf le vêtement. Et c'est cet aspect qui est décrié par Pasolini à travers la rigidité du feutre dont il vêtit la bourgeoisie du *Décameron*. Rejeton de cette couche sociale qui a assuré l'essor économique en faisant du commerce avec de la laine, Andreuccio est déjà l'accomplissement inversé de l'idéal de Courrèges qui voulait que ses vêtements soient des boîtes pour les corps (des femmes).

Seule qui se détache de cette contrainte, est Elisabetta, celle qui se consomme comme une bougie en se recroquevillant de souffrance amoureuse sous sa terrible robe trapezoïdale. Pour le coup elle marque des plis forts dans ce vêtement, traits de douleur profonde qu'on repère lorsqu'elle fait le deuil de son amoureux. Lorenzo a été tué par ses propres frères à cause de la différence sociale : il n'est qu'un employé, un porteur, alors qu'ils sont propriétaires d'un commerce. Seule la véritable histoire d'amour du film *Décameron* est condamnée pour cause de différence de richesse et de statut social. Les histoires possibles entre des gens feutrés sont soit des esroqueries – Andreuccio et la sicilienne – soit des arrangements : Riccardo et Caterina.

²⁴¹ Attribué à Agésandros, Polydoros et Athéndonros, *Laocoon*, sculpture en marbre, 2,42x1,60 m, 40 av. J. -C., Musée Pio-Clementino, Vatican.

III.45. Les plis du costume en feutre d'Elisabetta dans le *Décameron* dans des différentes situations d'éclairage.

Mais, au final, cet emprunt technique à l'Antiquité servait surtout à observer et à trouver des solutions au « problème le plus difficile dans le domaine des arts plastiques : fixer les images en mouvement »²⁴² nous dit Warburg s'approchant de la conclusion de son essai « La cause extérieure ».

On peut considérer que l'apparition du cinéma a résolu ce problème tant bien que mal une fois pour toutes. Et c'est justement dans le moyen le plus dynamique, que Pasolini ne cesse de nous proposer des images immobiles, en commençant avec les tableaux vivants de *La ricotta* et en continuant avec les marionnettes de *Che cosa sono le nuvole* où l'on peut dire en quelque sorte que seuls les nuages se meuvent. Autrement on peut dire que les gens sont piégés par leur culture même car ce sont bien les tableaux et la pièce de théâtre qui les rendent immobiles. Mais date aussi des années 1960, plus précisément de 1965 la plus flagrante tentative de vêtir les gens (les femmes) dans des oeuvres d'art : la robe Mondrian d'Yves Saint Laurent. Signe ultime de distinction ou d'aliénation, ou peut-être les deux à la fois, la robe Mondrian²⁴³ est en quelque sorte anticipée par les porteurs de plis rigidifiés avec du fil de fer dans *La ricotta*. Infinie enquête que de tenter à définir ce à quoi le désir d'exprimer son identité révèle dans ce cas. Une société où la référence culturelle serait devenue un filtre opacifiant d'autres aspects, voire de la vie elle-même créant ainsi un tissu référentiel tellement dense qu'il est impossible d'y échapper ? Peut-être que la *Trilogie de la vie* montre qu'on s'en débarrasse encore en se déshabillant, contrairement à ce qui se passe dans *Salò*, où les corps eux-mêmes deviennent partie intégrante, comme figuration référentielle dans ce système infernal.

Pour revenir une dernière fois à Courrèges, Barthes relève, toujours contrairement à Chanel – qui crée du chic dans un système de variations cycliques et de fait atemporelles – d'une façon très particulière de voir le temps.

« La mode (telle que nous la concevons aujourd'hui) repose sur un sentiment violent du temps. »²⁴⁴ Ce « sentiment violent du temps » est engendré par la quête incessante du nouveau par la glorification des principes esthétiques piétinés lors de la saison suivante. On peut dire que c'est une façon de voir l'actualité, une façon qui est quasi identique au fonctionnement de la bourse financière. Le passage du temps sera marqué par un rejet total de la forme s'étant concrétisé ici et maintenant, elle sera balayé intégralement et destituée par la cause extérieure : le vent si l'on veut,

²⁴² Aby Warburg, « La cause extérieure. Botticelli et Léonard de Vinci » in *Essais florentins*, p. 90.

²⁴³ Pour plus de détails sur cette robe créée par Yves Saint-Laurent en hommage à Piet Mondrian : <https://museeyslparis.com/biographie/lhommage-a-piet-mondrian>.

²⁴⁴ Barthes, « Le Match Chanel-Courrèges ».

ou le passage du temps. » Tout au contraire de cette « Heure vue de dos »²⁴⁵ dont Warburg parle, qui aurait été dépiquée par Fr. Winter comme inspiration d'une œuvre de Duccio²⁴⁶ et dont uniquement les vêtements sont agités.

À travers les vêtements, Pasolini arriver à créer dans le *Décameron* une reconstitution des deux dimensions du temps : le flux continu de la survivance et la brutalité de l'actualité. Cette dernière s'étant déjà profilée à l'âge de Boccace, en tant que dimension violente dont parle Barthes, visant son propre temps.

*Ill.46. Agostino di Duccio, Oratoire de Saint Bernardin de Pérouse, 1457-1461 (gauche).
Inspiration antique pour les plis fluides de la Renaissance (droite haut). Yves Saint-Laurent,
femmes vêtues de robes Mondrian et photographiés devant des oeuvres de Mondrian, 1965
(droite bas).*

On peut remarquer dans la juxtaposition ci-dessus une évolution du vêtement (idéal) féminin de la fluidité vers la rigidité.

III — FEUTRER

Nous avons tous eu un pull en laine qui a rétréci au lavage. Cela nous a obligés à prêter plus d'attention aux précautions à prendre lorsqu'il faut laver un vêtement en laine : la température de l'eau doit être de 30° maximum, il faut le laver à la main ou bien utiliser le programme spécial laine

²⁴⁵ Warburg, « La Naissance de Vénus » in *Essais florentins*, p. 57-58.

²⁴⁶ Il s'agit des bas reliefs créés par Agostino di Duccio pour orner l'oratoire de Saint Bernardin de Pérouse en 1457-1461.

de la machine à laver, avec une lessive conçue à cet effet, un essorage faible et un séchage à plat. Autant de mesures contraignantes qui rendent un vêtement en fibres synthétiques bien plus commode à laver. Encore si les contraintes ne concernaient que le lavage ! Mais il n'en est rien. Un autre inconvénient du vêtement en laine est le fait qu'il fait des bouloches. Voici la description donnée par L'Institut de Recherche sur l'Entretien et le Nettoyage²⁴⁷ : « Suite à des frottements excessifs (porter ou entretien), certaines fibres de laine emprisonnées jusqu'alors dans les fils, peuvent être libérées et ressortir hors du réseau textile. C'est le peluchage. Si ces phénomènes de frottement se poursuivent ou se répètent, les extrémités voisines des fibres ainsi dégagées du réseau s'assemblent, se torsadent, captent d'autres fibres et forment des amas appelés bouloches. C'est le boulochage. » Le phénomène de « peluchage » est présenté comme une insurrection des fibres qui profitent de mouvements extérieurs pour se libérer de l'assujettissement du fil, de l'obligation de se tenir en rang dans le tricot. Et lorsque ces mouvements de frottement continuent – impossibles à contenir d'ailleurs, il faut bien que la personne qui porte un pull se meuve – d'autres fibres sont prises dans la tourmente et ainsi prend forme la désobéissance totale : le boulochage. Le rétrécissement tout comme les phénomènes de peluchage et boulochage sont l'expression de la même propriété de la laine : le feutrage. Dans certaines conditions de frottement, de température ou d'humidité, la fibre de laine retrouve sa tendance naturelle : s'accrocher aux autres fibres, feutrer. Cela va à l'encontre de tous les processus que la fibre de laine a subi à partir du filage, afin de devenir un pull. Et comme nous venons de le voir, sa tendance à feutrer va tout autant à l'encontre des processus qui tentent de la maintenir dans la morphologie qui lui a été imposée.

Dans le schéma ci-dessous nous pouvons observer la morphologie de la fibre de la laine vue au microscope. Elle présente en surface des sortes d'écailles qui s'ouvrent sous l'action de la chaleur, de l'humidité et du mouvement. Ces écailles partiellement détachées de leur tronc permettent de s'accrocher aux écailles de la fibre voisine formant des liens extrêmement forts, inextricables. Il est dit que le feutrage est une propriété exclusive des fibres naturelles, mais celle qui, parmi toutes en est la plus pourvue, est la laine.

²⁴⁷ Centre Technique Industriel, loi du 22 juillet 1948, sans but lucratif, le CTTN développe son activité dans le domaine de l'entretien industriel et ménager, en particulier celui des textiles. <https://www.cttn-iren.com>.

*III.47. Écailles de la fibres de laine s'ouvrant avec l'humidité et la chaleur pour ensuite s'interpénétrer et former des liens inextricables.*²⁴⁸

*III.48. Présence des écailles sur différents types de fibres. On remarque qu'un des buts de la création de la fibre synthétique – le polyester – est d'éviter les écailles.*²⁴⁹

Dans l'image ci-dessus, les quatre fibres de droite représentent de la laine de différentes natures : laine grossière, laine fine (mérinos), alpaga, cachemire. Les trois fibres suivantes sont toujours des fibres naturelles mais de structure complètement différentes : soie, lin et coton. La dernière est une fibre synthétique : le polyester. Nous remarquons son manque d'aspérité et de torsion. Sur les quatre premières fibres nous observons les écailles du schéma décrit précédemment. Leur présence indique la capacité à feutrer. Nous voyons clairement dans la morphologie parfaitement cylindrique de la fibre de polyester, l'incarnation de la fibre idéale du point de vue de la fabrication industrielle de tissus. La fibre synthétique a été conçue afin de prendre en charge au mieux les processus de tissage et d'entretien déjà existants. L'absence d'écailles fait qu'elle ne feutre pas et nous épargne un long processus de préparation avant le tissage, les risques de rétrécissement et les inconvénients du boulochage.

²⁴⁸ <https://www.thewoolroom.com/us/blog/5-reasons-to-buy-wool-bedding-us/> Je précise le contexte de la présence de cette image dans l'argumentaire publicitaire de ce site qui vend de la literie en laine, car c'est pertinent par rapport à la discussion. Les bénéfices de ces produits naturels sont vantés : ils récompensent le travail des fermiers britanniques, proposent aux clients une matière plus confortable, apte à réguler le rythme cardiaque et à prévenir les allergies. Le seul consensus chimique au sein de ce processus naturel, est le traitement de la fibre, sans quoi, il se passe ce qui est illustré dans l'image.

²⁴⁹ Nina Hyde, « Wool – fabric of history » p. 522-591, reportage central du *National Geographic*, vol.173, n°5, mai 1988 ; photographies par Cary Wolinsky.

Tout au contraire, le tricot en laine, présente le risque de feutrage accidentel qui détruit l'objet fabriqué avec autant de soin. D'où des mises en garde spéciales, mais aussi tout un ensemble d'outils et de produits chimiques afin de préserver sa forme et sa consistance : solvants spécifiques, machines adaptées au nettoyage à sec qui déterminent le coût du pressing. Le feutrage est présenté comme une véritable catastrophe lorsqu'il se produit accidentellement. « Selon la nature de la laine, le feutrage est plus ou moins accentué. L'angora, aux fibres particulièrement longues, feutre facilement. Le mohair, pour sa part, présente moins d'écaillés et par conséquent, feutre moins facilement. Mais le risque d'apparition du feutrage et sa gravité augmentent avec le degré de liberté des fibres dans l'étoffe : les réseaux lâches et les fils à faible torsion feutrent plus facilement que les réseaux serrés et les fils à forte torsion. »²⁵⁰

Des efforts continus sont déployés afin de trouver des méthodes pour tordre encore plus les fils de laine, les serrer davantage, de les rendre encore plus lisses. Le feutrage de laine n'est le bienvenu que lorsqu'on réalise du feutre. Dans tous les autres cas, et qui concernent de loin la majorité du travail de la laine, on fait subir à la laine un processus contre nature. Il s'agit en première instance d'un traitement avec des substances chimiques dont le résultat est soit le limage des écaillés soit leur plombage. On obtient ainsi des fibres de laine « easy care » bien plus inertes, gardant de manière plus docile la forme voulue et bien plus adaptées aux processus de nettoyage disponibles. La propriété la plus spécifique de la laine, le feutrage, n'est utilisée qu'en quelques cas. Le feutre, sauf pour les chapeaux, les chaussons, les feutres pour piano, est une matière très peu présente dans le quotidien de l'humanité en général et dans celui de l'européen en particulier. Il paraît absurde que l'humanité se soit acharnée pendant des siècles à produire des fils de laine, car cela revient à lutter contre la nature de sa fibre tout en utilisant si peu ses qualités absolument exceptionnelles. En revanche, on a employé une énergie énorme pour fabriquer des machines et des traitements chimiques en abondance pour la générer et l'entretenir. La fibre de laine est la seule à avoir ce type d'écaillés, composées de kératine comme les cheveux et la fourrure et la seule à présenter cette structure permettant leur accrochage inextricable. Nous pouvons observer dans les images ci-dessous – à droite il s'agit d'un agrandissement de l'image située à gauche – comment les traitements de la fibre de laine tentent de lisser ses écaillés. Tout en haut c'est la fibre à l'état brut, puis la fibre avec un traitement chimique faible, ensuite avec un traitement chimique fort et tout en bas avec un traitement écologique²⁵¹.

²⁵⁰ Site du Centre Technique Industriel.

²⁵¹ Ailan Wan et Weidong Yu, « Effect of wool fiber modified by ecologically acceptable ozone-assisted treatment on the pilling of knit fabrics », in *Textile Research Journal* 2012, DOI: 10.1177/0040517511414973, pour la version en ligne : <http://trj.sagepub.com/content/82/1/27>.

Aussi étrange que cela puisse paraître, le boulochage fait l'objet de vastes recherches réunissant chimie et industrie, car la fibre de laine demeure l'une des matières les plus importantes pour la production de tissus de haute qualité. Ces tissus rentrent dans la composition de costumes haut de gamme. Une industrie considérable tourne autour de cela. Il est évident que des chercheurs se penchent sur cette question afin d'offrir aux industries les meilleurs moyens de proposer aux clients des tissus de qualité. Actuellement, deuxième industrie la plus polluante du monde, l'industrie vestimentaire est une source de richesse apparemment inépuisable, qu'il s'agisse de la haute couture ou des articles à la fabrication moins soignée – de basse qualité et moins durables. Dans l'usage le plus répandu de la laine – le feutre demeure une exception – c'est-à-dire la production de tissus de haute qualité et le tricotage, on met en avant ces trois qualités de la fibre de laine: « l'élasticité lors du traitement, la rétention de la chaleur et l'ampleur »²⁵².

²⁵² *Ibid.*, p. 27 « Wool is one of the most important fibers in the textile industry and is commonly used for producing top-grade suits and knitted products due to its special properties in elasticity handle, warmth retention and fullness. »

*III.49. Images au microscope électronique de la fibre de laine non-traité puis traité chimiquement pour perdre ses écailles.*²⁵³

²⁵³ *Ibid.*, p. 31 Précision qui accompagne cette image dans l'article d'origine :

Figure 3. Scanning electron microscopy photos of untreated and treated wool fibers: (a) original wool fiber ($\times 1000$); (b) wool fiber treated with Basolan[®]88 ($\times 1000$); (c) wool fiber treated with Kroy-resin ($\times 1000$); (d) wool fiber treated with ecologically acceptable ozone-assisted treatment (ECO) ($\times 1000$); (e) original wool fiber ($\times 5000$); (f) wool fiber treated with Basolan[®]88 ($\times 5000$); (g) wool fiber treated with Kroy-resin ($\times 5000$); (h) wool fiber treated with ECO ($\times 5000$).

Que cela concerne le traitement de la fibre en amont du tissage ou bien les soins nécessaires à son entretien, comme dans l'étude fournie par le Centre technique industriel, le boulochage est présenté comme la défaillance majeure concernant la surface du produit fini. Ce « phénomène indésirable » affecte l'usage et l'apparence. Voici une autre définition de la bouloche : « La bouloche est une balle de fibres emmêlées qui est maintenue à la surface de la fibre par d'autres fibres qui jouent le rôle d'ancres. »²⁵⁴ Le boulochage a fait l'objet d'un « wide range of scientific studies » (large éventail d'études scientifiques). Ceux-ci s'étalent de la moitié des années 50 – moment de la généralisation et de la mondialisation de la production industrielle de tissus en laine – jusqu'à aujourd'hui. Les scientifiques ont étudié les aspects suivants, responsables du boulochage et d'emmêlement au niveau de la fibre : « ténacité, diamètre, longueur, courbure, friction entre les fibres, ténacité et résistance au pliage répété »²⁵⁵.

Cela fait donc plus de soixante-dix ans que les scientifiques fournissent des études détaillées sur les propriétés de la laine, afin de trouver des solutions mécaniques et chimiques contre sa propriété topographique essentielle : la présence des écailles. Et le texte de l'article le dit clairement : « La topographie de surface de la laine est caractérisée par des écailles, qui jouent un rôle important dans la protection de la laine contre divers dommages. »²⁵⁶ Ces techniques méritent d'être expliquées en détail car elles sont représentatives d'une façon générale des méthodes permettant de se « faciliter » la vie par la science appliquée à l'industrie. Les études scientifiques consacrées à améliorer les processus industriels – que cela concerne la qualité du produit fini, la diminution de la durée de fabrication ou le nombre d'ouvriers nécessaires – donnent, involontairement, des informations importantes sur la logique même de ces actions que l'humain impose à la matière. Souvent nous pouvons constater que des substances ou matières sont investies de force avec des propriétés qu'elles n'ont pas, voire même des propriétés auxquelles elles ont une tendance naturelle à s'opposer. Qu'il s'agisse de l'alimentaire ou des vêtements, nous observons en remontant la chaîne causale des dernières décennies, qu'il y a une succession de décisions absurdes. Si Pasolini s'est refusé à tourner des documentaires montrant l'atrocité de l'industrie alimentaire déjà en place au début des années 1970, c'était pour ne pas s'infliger l'immense désagrément d'approfondir ces questions ni le temps assez long de la préparation et du tournage d'un film.

« Si je voulais faire un film sur un industriel milanais qui produit des biscuits, ensuite en fait la publicité et les fait manger par des consommateurs, je pourrais en faire un film terrible, sur la pollution, sur la sophistication, sur l'huile produite avec des os de charognes. Je pourrais réaliser un tel

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 27.

²⁵⁵ *Ibid.* « However, pilling of the wool product surface during wearing and laundering is an undesirable phenomenon that affects the hand and the appearance of garments and is defined as a surface flaw. ».

²⁵⁶ *Ibid.* « The surface topography of wool is characterized by scales, which play an important role in protecting the wool from a variety of damages. ».

film, mais je ne peux pas ! Comment passer un an à y penser puis à le tourner ? Ça serait plus utile dans le sens direct, utile de la parole, de montrer les choses telles qu'elles sont. Qui me ferait le faire? Ça serait de l'auto punition. »²⁵⁷

Malgré son refus de s'impliquer dans cette lutte en montrant les coulisses de cette industrie de façon documentaire, Pasolini montre de façon frontale et les mécanismes idéologiques de soumissions et la dégradation que cela implique auprès du consommateur, notamment dans *Salò*. L'allégorie fasciste d'inspiration sadienne est élaborée par Pasolini pour critiquer non seulement le régime fasciste dont il avait vécu les tragiques répercussions pendant sa jeunesse, mais surtout pour critiquer le néo-capitalisme. Les réalités de la torture dans le film prennent des formes si littérales qu'on se demande si le mot « allégorie » se justifie. Cela renvoie à un débat plus vaste, qui concernerait la nature même de l'allégorie et Boccace en parle dans son commentaire sur le *Comédie* de Dante. Pour résumer de façon très abrupte on en conclut que l'allégorie est à la fois très littérale, au point d'être plus suggestive que l'objet ou la situation qu'elle symbolise. Pour autant elle prend une autre forme que celle qu'elle représente et ne fait pas forcément transparaître son objet de référence. Ainsi dans *Salò* les excréments sont consommés de façon bien plus littérale que cela se passe réellement lorsque l'industrie actuelle nous fait ingérer des substances indésirables dans des produits de rêve. Mais cette littéralité devient allégorique de par son intensité et en cela elle dénonce une soumission encore plus grave, celle d'ordre idéologique. Une altération de la vie quotidienne au niveau de la nourriture – mais aussi des vêtements – est encore plus dure à éviter, car au-delà des concepts, cela touche la matière elle-même. Pasolini était donc conscient de ces travestissements de la matière concernant la nourriture : « En réalité, les producteurs, contraignent les consommateurs à manger de la merde. Le bouillon Knapp ou bien... Ils donnent des choses, sophistiquées, mauvaises, les « robioline »²⁵⁸, les petits fromages pour enfants, toutes ces choses horribles qui sont de la merde. » Il en était très conscient également de comment cela s'opère à grande comme à petite échelle, quels en sont les rouages et la capacité de transformation que cela implique : « Des modèles de comportement sont tombés et ils ont été remplacés par d'autres modèles de comportement. Cette substitution n'a pas été voulue par les gens, mais elle a été imposée par le nouveau pouvoir consumériste, c'est-à-dire la grande industrie italienne plurinationale et aussi celle nationale des petits industriels, qui ont voulu que les italiens consomment un certain type de marchandises d'une certaine manière. Et pour qu'ils consomment ainsi, ils ont dû réaliser un autre modèle humain. » La seule logique de tout cela, est une logique

²⁵⁷ *Pasolini prossimo nostro*, à la minute 30.

²⁵⁸ Fromage frais produit de manière industrielle et toujours dans les supermarchés en Italie :

<https://www.nonnonanni.it/fr/nonno-nanni-fromage/les-robiola-fromage-frais/>

Il existait à l'origine un fromage obtenu de manière artisanale qui a regagné du terrain grâce aux appellations d'origine protégée : <https://www.quiveutdufromage.com/f-robiola>.

économique. Pour cette raison, tout peut être changé, détourné, utilisé différemment, tant que cela se vend.

De toute évidence l'absurdité est atteinte par la fabrication de nouveaux modèles humains pour correspondre à ce qui permet aux industriels de vendre. Et c'est la vérité. L'histoire de l'invention du jus d'orange comme l'indispensable boisson d'un petit déjeuner sain et équilibré en est l'un des meilleurs exemples²⁵⁹. L'évolution de sa préparation et de son usage s'étale sur tout le 20^e siècle avec au départ les meilleures intentions et découvertes scientifiques afin de palier les carences en vitamines. Pour aboutir juste après la Deuxième Guerre Mondiale à une rentabilisation de la production des oranges de Floride dans un effort économique où la santé est devenue une stratégie commerciale, tout comme le soleil qui brille dans le verre. Tout cela pour accompagner une boisson réalisée à base de concentrés congelés et qui n'aurait pas de goût sans additifs. Nous pouvons observer à chaque fois des démarches similaires. Des recherches scientifiques qui tentent d'améliorer la santé de la population par un apport correct de substances nutritives indispensables : le calcium, la vitamine C, etc. Un industriel se saisit de ces études et offre à la population la réponse à cette quête de santé avec cette caution scientifique. Les choses tournent de telle façon qu'après un moment de difficulté économique, comme une nouvelle guerre, l'État doit soutenir les économies déjà existantes et favorise un nouvel essor des pratiques qui s'étaient déjà éloignées de leur but initial – un produit sain – afin d'être de plus en plus rentable. En même temps les choses basculent également dans les rapports avec les scientifiques. S'ils étaient d'abord une source d'inspiration pour l'industrie avec des études non seulement scientifiquement valables mais aussi moralement convenables, le rapport se renverse complètement et les laboratoires scientifiques sont payés par des industriels pour apporter des solutions scientifiquement valables à des stratégies infâmes. C'est dans cette inversion de rapports qu'on arrive à des solutions comme les jus concentrés, les congélations. Autant de solutions prouvées scientifiquement, qui aboutissent à des produits qui demeurent officiellement comestibles mais qui s'éloignent de plus en plus non seulement du produit prévu initialement, mais aussi de ses processus de fabrication. Seul critère de ces transformations : l'argent. Tout autre logique disparaît de cette chaîne causale. On retrouve ces mêmes types de déviations dans les industries textiles.

Il est fort probable que Pasolini ait été au courant des manières de fabrication et des mutations survenues au sein des industries vestimentaires. Pendant sa jeunesse les brefs reportages de l'Institut Luce glorifiaient les avancées techniques, y compris dans les industries textiles. Plus tard, dans les années 1960, quand le prix à payer pour le miracle économique commence à se révéler au travers de ses victimes : les ouvriers licenciés. Bien que l'industrie automobile ait été au centre à la

²⁵⁹ <https://www.theatlantic.com/health/archive/2014/02/misunderstanding-orange-juice-as-a-health-drink/283579/>

fois du boom économique général et des dégâts économiques à l'échelle d'une classe – les ouvriers –, l'industrie textile a connu le cas le plus flagrant d'irresponsabilité patronale. Le patron du Cotonificio (filature de coton) Valle Susa, non seulement a licencié des milliers d'ouvriers, mais dans le même temps il s'absentait loin de tout débat pour prendre des vacances et acheter des joueurs pour l'équipe de football de Milan²⁶⁰. C'est ainsi que Guido Crainz introduit ce cas du textile dans un paysage essentiellement régi par l'industrie automobile, comme Alfa Romeo ou Fiat : « Grève des investissements, restructuration des entreprises fondée sur l'intensification du travail, l'évasion fiscale et l'exportation de capitaux : si c'est la norme, comme le confirment de nombreuses études, il y a aussi ceux qui font pire. »²⁶¹ Ainsi Felice Riva, patron et administrateur laisse en détresse totale environ 8000 ouvriers et leurs familles, qui dépendaient de la filature de coton et qui restent sans salaire, sans indemnités de chômage et sans même la possibilité d'un dialogue quelconque. Les journaux de l'époque dressent le terrible tableau de milliers d'ouvriers accrochés aux grilles fermées de la filature, angoissés et entourés de leurs enfants affamés. Ceci pendant que le susdit Riva s'occupe des transactions de joueurs de football ; il est patron de l'AC Milan. L'abondance de données historiques déterminantes et reliées entre elles est telle que, Pasolini, ayant vécu les transformations du régime fasciste et jusqu'au néocapitalisme libéral, devrait avoir été tout aussi bien au courant de l'invention du Lanital²⁶² que des problèmes des ouvriers textiles dans les années 1960. Tout comme il connaissait les mutations de la mode, qu'il n'a pas cessé de critiquer dans ses articles de presse du *Corriere della sera*. La question du feutre doit être revue eu égard à cet arrière-plan des évolutions textiles et de la conscience critique de Pasolini sur les transformations en cours. Si dans les années 1960 du 20^e siècle, l'industrie textile n'a qu'une place secondaire par rapport à l'industrie automobile, elle avait sans doute la 1^{ère} place au 14^e siècle. Le déploiement des chaînes causales immaîtrisables par la logique et la morale telles que nous l'avons vu dans l'exemple du jus d'orange et de l'industrie alimentaire en général, est sûrement le propre du néocapitalisme. Les historiens situent de nombreux commencements au 14^{ème} siècle italien, plus précisément toscan, et y voient le début de la modernité et de la mode. Mode et modernité seraient donc, à partir de ce moment-là, indissociablement liées. Avec une autre transformation importante se cristallisant à la fin de l'Ancien Régime : la consécration de

²⁶⁰ Un bref film documentaire malheureusement muet, mais très parlant pour autant : on y voit les usines fermées, les ouvriers dans la rue, des photographies du patron et des joueurs de Milan, est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=dqA-dAgdJGU&t=16s>

²⁶¹ Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli Editore, collection « Virgolette », 2005, p. 38-39 (La couverture de l'ouvrage présente une photographie de Pasolini par Dino Pedriali.)

²⁶² Fibre produite à partir de la caséine présente dans le lait de vache. Ce procédé a été breveté en Italie en 1936 suite aux recherches d'Antonio Ferretti pour répondre à la situation autarcique et permettre donc de fournir toute la matière textile nécessaire à l'Italie sans produits importés. La fibre a continué à être produite jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

« l’emprise de la mode sur la modernité »²⁶³. Fernand Braudel emploie également une délimitation qui prend l’Ancien Régime comme repère majeur, dans son discours inaugural lors de l’ouverture de l’Institut F. Datini à Prato. Il expose ainsi la période spécifique qu’a représentée du point de vue économique l’Ancien Régime, dont les communes italiennes productrices d’industrie textile ont été pionnières :

« Il est évident, en effet, que du point de vue économique, une période de l’histoire européenne et mondiale se dégage, qui va en gros du XIII^e au XVII^e siècle et qui met en cause avec ses avances et ses retards, une sorte d’Ancien Régime de l’économie. (...) Toute l’économie de l’Ancien Régime s’est d’abord créée ici, à Venise ou à Gênes, à Florence ou à Sienne, à Lucques ou à Prato »²⁶⁴.

Laurence Gérard-Marchant met en rapport cette réflexion avec la considération d’Alfred Doren qui relie peinture et industrie textile : « Une cité italienne médiévale comme la Florence du Trecento relève de l’histoire moderne de deux points de vue : son économie, bâtie en grande partie sur « l’industrie » textile selon le terme qu’employait Doren, sa production artistique avec le fondateur emblématique que la cité s’est donné, dès cette époque, en la personne de Giotto, au style radicalement nouveau. »²⁶⁵ Il est temps de rappeler que Pasolini, en exposant par écrit ses intentions initiales à propos du film *Décameron*, exprime l’ambition de faire « la fresque de tout un monde », qu’il assimile à l’Ancien Régime. Seule disparité, absolument non négligeable et qui le différencie radicalement de ses contemporains historiens, est qu’il ne voit pas une interruption (totale) de l’Ancien Régime au 17^e ou 18^e siècle comme elle est située habituellement, mais il revendique une continuation jusqu’au moment même où il réalise le film. Cette différence s’explique de façon très simple. L’histoire de l’économie prend en compte les formes innovantes d’une époque, alors que le regard anthropologique de Pasolini prend en considération les différentes formes de vie qui coexistent à une époque donnée. La contemporanéité est toujours un assemblage entre différentes époques historiques en fonction de l’accès des groupes de personnes aux évolutions techniques et en fonction de leur précarité. Ainsi Pasolini complète l’histoire avec un aspect qu’elle perd constamment de vue.

²⁶³ *Les Grands textes de la mode*, commentés par Émilie Hammen et Benjamin Simmenauer, Institut français de la mode, Éditions du regard, collection « Essentiels en poche », Paris, 2017, Introduction, p. 17.

²⁶⁴ Fernand Braudel, « Discorso inaugurale » dans Istituto Internazionale di Storia Economica « F. Datini », Prato, *Atti della prima settimana di studio (18-24 aprile 1969)*, *La Lana come materia prima*, Florence, Olschki, 1974, p. 6.

²⁶⁵ Laurence Gérard-Marchant, « Les Humanistes de la première Renaissance, la peinture et l’étoffe », dans *Échanges et cultures textiles dans l’Europe pré-industrielle*, Actes du colloque de Rouen, 17-19 mai 1993, REVUE DU NORD, Hors Série, Collection Histoire. N°12 1996, Université Charles de Gaulle Lille III, p. 129-155.

L’autrice spécifie dans une note de bas de page de quel texte d’Alfred Doren il s’agit : *Studien aus der florentiner Wirtschaftsgeschichte. Die florentiner Wollentuchindustrie von vierzehnten bis zum sechzenten Jahrhundert, ein Beitrag zur Geschichte des modernen Kapitalismus*, Stuttgart, Cotta, 1901, XXII, 583 p.

Il est remarquable que les textes produits par Pasolini en amont du scénario, le scénario lui-même, ainsi que ses repérages – comportant des visites dans des musées italiens – sont strictement contemporains avec le discours de Fernand Braudel de 1969. Si Laurence Gérard-Marchant met bien en lumière la connexion entre l'industrie textile et la peinture, que Fernand Braudel situe l'invention de l'économie de l'Ancien Régime dans ces mêmes villes italiennes productrices d'étoffes et de peinture et que Pasolini lui-même évoque l'Ancien Régime dans ses intentions relatives au film, à ma connaissance il n'y a pas de texte qui relie ces données à la question de la mode qui s'est pourtant développée à la même période. Alors qu'aux « yeux des historiens du costume et de leurs récits canoniques, de François Boucher à James Laver, l'idée même de mode émerge au début de ce que les chercheurs considèrent comme la période *moderne*, celle que la Renaissance initie. Ils en identifient ainsi les prémices dès le milieu du XIV^e siècle – c'est lorsque la manière de se vêtir s'émancipe des lois immuables de la coutume, lorsque le renouvellement des traditions vestimentaires connaît une remarquable accélération, et lorsque vêtements masculins et féminins se structurent et se singularisent, que l'on s'accorde à voir émerger la mode.»²⁶⁶ Avant de commenter plus en détail ce passage, il faut absolument rajouter les précisions présentes en note de bas de page dans l'ouvrage d'où est tirée la citation précédente. Elles consistent en la contemporanéité de deux études majeures sur l'histoire de costumes, réalisées par deux personnes dont le statut assure la légitimité : « François Boucher (1855 – 1966) conservateur de l'Union française des Arts du Costume (UFAC) publie en 1965, *Une histoire du costume en Occident*, qui fait encore autorité aujourd'hui, quand James Laver, conservateur au Victoria & Albert Museum de Londres fait paraître en 1969 *A Concise History of Costume* » chez l'éditeur Thames and Hudson.

Ces deux études sont également contemporaines de l'étude équivalente, bien que plus vaste, détaillée et centrée sur l'Italie que réalise Rosita Lévi-Pisetzky. Les trois études sont donc également contemporaines du film de Pasolini, de la création de l'Institut Datini et par conséquent du discours de Braudel. On peut dire qu'entre la moitié et la fin des années 1960 a lieu, tout juste après d'importantes métamorphoses dans la mode, la nécessité de considérer et de répertorier l'histoire des costumes. Les forts changements et la place que la mode prend dans les années 1960 – fonctionnant de pair avec un système médiatique qui augmente son influence – ont fait qu'on a posé un regard différent sur la mode du passé. La mode commence à être étudiée comme un sujet à part entière et non plus comme une partie seulement d'un ensemble de coutumes. Du point de vue de cette nouvelle conscience sur la mode en tant que vecteur en soi, c'est-à-dire capable d'engendrer ses propres causalités et même les causalités d'autres événements historiques, le regard rétrospectif change. Tout en prenant de nombreuses précautions et en s'excusant parfois de donner une place si

²⁶⁶ *Les Grands textes de la mode*, p. 16.

centrale à un élément si futile – la mode – les auteurs lui consacrent des pages et des pages. Si la phrase de Chanel « Personne n'est assez fort pour être plus fort que la mode »²⁶⁷ pouvait passer pour de la présomption venant de la créatrice qui veut garder son emprise à tout prix, la réalité commence à lui donner raison, y compris dans la perspective du chercheur. Bien que cette prise de conscience se transcrive par des travaux scientifiques à partir des années 60 du 20^e siècle, la réalité de cette mutation est située loin dans le passé, au début de la Renaissance. La raison de cet écart est un manque de consensus quant au moment où la modernité commence. Si certains historiens la situent au début de la Renaissance italienne, d'autres voient son avènement au moment des débuts de la mécanisation de l'industrie. Ainsi Jean-Claude Schmitt révèle dans son ouvrage *Les Rythmes au Moyen Âge*²⁶⁸, à quoi nos rythmes actuels sont tributaires : « Ces valeurs, attachées à une notion extensive des rythmes qui s'immiscent dans tous les interstices du champ social, n'ont pas toujours existé : leur essor, qui prend parfois une allure tyrannique, accompagne le développement de notre modernité depuis les révolutions scientifiques, industrielles et politiques du XVII^e –XIX^e. Elles s'imposent à nous plus encore et de manière de plus en plus pressante au gré des bouleversements technologiques, marchands et culturels de notre monde « globalisé » : les rythmes de communications internet comme ceux des échanges financiers dominant la planète et l'entraînent dans un tourbillon difficile à maîtriser. »²⁶⁹

Il n'est pas dit que l'origine de la modernité se situerait entre le 17^e et le 19^e siècle mais que c'est à partir de là que son développement se renforce. La globalisation se concrétise de plus en plus autour des années 1960, Pasolini en est conscient qui s'exprime à de multiples reprises sur ce sujet, par exemple en regrettant la destruction de l'environnement jusque-là très protégé, comme pour la ville de Sanaa au Yémen, ou les villages italiens défigurés par les reconstructions réalisées par des ouvriers italiens et financées par des émigrés qui travaillent en Allemagne²⁷⁰. Une autre preuve importante en est l'inclusion du discours d'Eugenio Cefis dans son ouvrage *Pétrole*, qui est en quelque sorte le manifeste de la multinationale²⁷¹. Schmitt semble partager l'acception de Jacques

²⁶⁷ Paul Morand, *L'Allure Chanel* (première parution 1971), Paris, Gallimard, 1996, p. 206.

²⁶⁸ Jean-Claude Schmitt, *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque illustrée des histoires », 2016.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁷⁰ Pier Paolo Pasolini, « Io e Boccaccio », entretien avec Dario Bellezza publié dans *L'Espresso colore* 47, 24 novembre 1970. « Spero che una poetica follia giustificò questo mio conservatorismo, che mi ha spinto a piangere di vere lacrime, vedendo i villaggi delle Madonie (sempre supraluoghi per il *Decameron*) sacrilegiamente intonacati coi soldi spediti dai giovani emigranti in Germania ; e vedendo la distruzione delle mura di Sana'a nello Yemen » (« J'espère qu'une folie poétique justifie mon conservatisme, ce qui m'a poussé à pleurer de vraies larmes, en voyant les villages de la Madonie (toujours repérages pour le *Décameron*) crépis de manière sacrilège avec l'argent envoyé par les jeunes émigrés en Allemagne; et en voyant la destruction des murs de Sanaa au Yémen »).

²⁷¹ Il s'agit de la conférence intitulée « Ma patrie s'appelle multinationale » tenue par Eugenio Cefis devant les élèves officiers de l'Académie militaire de Modène. Cefis était devenu président de l'ENI après la mort d'Enrico Mattei. Il a été prouvé depuis peu qu'il s'agissait d'un assassinat, comme Pasolini l'avait déjà bien compris à l'époque. Enquête qui a également éclairé les circonstances de la mort de Pasolini. Pasolini avait prévu d'inclure l'intégralité de ce discours dans son roman *Pétrole*. Pour plus de détails sur ce sujet voir Carla Benedetti, Giovanni Giovannetti, *Pédé*,

Le Goff qui qualifiait toute la période « entre l'Antiquité tardive (IV^e siècle) et le XVIII^e-XIX^e siècle » de « long Moyen Âge ». Pour autant la notion d'Ancien Régime trouve sa place dans son discours et précéderait aussi la modernité – aux côtés du Moyen Âge ? après le Moyen Âge ? - ayant encore préservé des « sociétés traditionnelles ».

Toute la difficulté réside dans le point de vue que l'on adopte pour qualifier les changements majeurs justifiant de délimiter une autre époque, de la nommer autrement. Il y a souvent eu une différence temporelle entre l'apparition d'un changement (idéologique, économique, industriel) et le moment où il devient si important et se généralise à échelle assez grande afin de devenir caractéristique d'un monde. Tout ce que l'on peut observer, c'est que lorsqu'il s'agit de comparer l'état des choses d'aujourd'hui avec un état fondamentalement différent et éminemment proche, c'est au Moyen Âge qu'on se réfère. « Entre le Moyen Âge et notre époque, le rapport du rythme au monde s'est donc inversé : le rythme, au sens latin *rhythmus*, lié au langage et à la musique, introduisait à la totalité unifiée de l'ordre dynamique de la création. »²⁷² De nombreuses études sur la vie (quotidienne) au Moyen Âge sont apparues lorsque le tourbillon évoqué plus haut a commencé à être mis en place : années 60 et début des années 70. Parmi ces études, l'ouvrage de Robert Delort *La Vie au Moyen Âge*²⁷³ qui commence ainsi. « Le Moyen Âge a vu se préciser et s'épanouir ce monde que, suivant certains, « nous avons perdu » ou que, suivant les autres, nous sommes de toute manière en train de perdre. Les plus banales considérations sur notre vie quotidienne ne font que souligner à quel point la réalité d'autrefois était différente de la réalité actuelle. »²⁷⁴ Le même auteur en 4^{ème} de couverture de l'édition française, énonce ceci afin de présenter son ouvrage : « Le Moyen Âge est encore présent dans notre univers matériel et mental. » La dimension matérielle évoquée ici gagne à être lue par-delà une semblable précarité – les conditions médiévales – à l'aune de l'analyse de la matière textile. De quoi donner entièrement et définitivement raison à Pasolini lorsqu'il parle, malgré le tourbillon de la globalisation, de l'actualité du Moyen Âge. Cette actualité médiévale ne contredit donc pas les études qui situent les débuts de la modernité très tôt, c'est-à-dire aux débuts de la Renaissance italienne. Il fallait ensuite que les études sur la mode prennent de l'ampleur à leur tour pour que le lien entre mode et modernité devienne évident. Hammen et Simmenauer nous disent encore que « cette assimilation de la mode à la logique du capitalisme marchand y a rencontré diverses résistances au fil des deux

et c'est tout. Pétrole ou les dessous cachés du meurtre de Pasolini, traduit de l'italien par Laurent Lombard et Davide Luglio, Éditions Mimésis, 2017.

²⁷² *Ibid.*, p. 17.

²⁷³ Robert Delort, *La Vie au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points-histoire », Paris, 1982 ; initialement paru en Suisse, Lausanne, Edita SA, 1972.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 9.

derniers siècles. La notion d'avant-garde que suggère l'émergence de la modernité dans l'art s'est imposée comme un premier foyer d'opposition. »²⁷⁵ Comme il a été exposé plus haut lorsque l'introduction de l'ouvrage *Les Grands Textes de la mode* a été citée, on définit l'apparition de la mode comme étant la rupture avec la coutume du point de vue vestimentaire. Un autre élément définitoire est la différenciation des styles spécifiquement attribués aux hommes et aux femmes et aussi la rapidité de ces changements.

Il s'agit maintenant de considérer le rôle que joue le feutre dans la reconstitution du Moyen Âge que réalise Pasolini, étant donné le contexte intellectuel dans lequel se situe la création du film, à la toute fin des années 1960. Pasolini aurait donc proposé l'utopie rétrospective d'une modernité qui, à la place d'engendrer la mode, aurait engendré une nouvelle coutume. Et cette coutume se matérialise dans le *Décameron* par le port du feutre. La transformation de la laine en feutre plutôt qu'en fils, puis en tissages présente de multiples avantages. Il s'agit d'une manière plus consciente et respectueuse de la nature même de la laine, qui a tendance à feutrer spontanément. Cela raccourcit le cycle de production réduisant les dépenses d'énergie, de main d'œuvre et de produits chimiques. Le feutre peut être réalisé avec la laine présente sur le territoire italien. Faire du feutre la base vestimentaire d'une bourgeoisie italienne plus ou moins fastueuse aurait permis une forme d'autarcie qui aurait maintenu la féodalité que Pasolini regrettait manifestement lorsqu'il réalisait le film *Décameron*. Ainsi dans l'article « Io e Boccaccio »²⁷⁶ où il répond aux questions de Dario Bellezza pendant qu'il est en train de monter le film, il affirme avoir souhaité que Charles Martel n'ait pas gagné la bataille contre les arabes²⁷⁷, parce qu'une Europe sous domination arabe aurait conservé ses formes féodales²⁷⁸. « J'ai écrit ces mois-ci une poésie intitulée « Ode à Charles Martel » (tu sais que les manuels disent que si Charles Martel n'avait pas arrêté les arabes à Poitiers, l'histoire aurait été différente de ce qu'elle a été : j'étais à Poitiers pour les repérages pour le *Décameron*). Eh bien, dans cette poésie je déclare que peu m'importe que l'histoire ait été celle qu'elle a été : mais une telle déclaration n'est pas de gauche mais (en jouant) de droite. Autrement dit, j'aurais aimé que les Arabes gagnent, car une arabisation de l'Europe aurait été infiniment plus conservatrice et "féodale". »²⁷⁹ Cette citation est intéressante à plusieurs titres. Elle rend compte de

²⁷⁵ *Les Grands textes de la mode*, p. 22-23.

²⁷⁶ Pier Paolo Pasolini, « Io e Boccaccio ».

²⁷⁷ Il s'agit de la bataille de Poitiers de 732.

Salah Guemriche, « Comment le mythe de Charles Martel et de la bataille de Poitiers en 732 s'est installé dans l'histoire ? », *Le Monde*, 5 juin 2015

Dans cet article, un intéressant point de vue sur cet événement historique devenu très vite un mythe et qui a servi encore très récemment à l'ancrage des positions d'extrême droite : https://www.lemonde.fr/idees/article/2015/06/05/comment-le-mythe-de-charles-martel-et-de-la-bataille-de-poitiers-en-732-s-est-installe-dans-l-histoire_4648311_3232.html

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.* « Ho scritto in questi mesi una poesia intitolata « Ode a Carlo Martello » (tu sai che i manuali dicono che se Carlo Martello non avesse fermato gli arabi a Poitiers la storia sarebbe stata diversa da quella ch'è stata : ero a

manière très synthétique des multiples facettes du rapport de Pasolini à l'histoire. On y comprend que les événements historiques peuvent tenir une place importante au sein de sa poésie, qui, pour autant n'est pas épique. Bien que fortement lyriques, Pasolini les utilise pour « déclarer » des choses. Dans ce cas particulier, la déclaration vise à déstabiliser la croyance liée à un événement historique, qui est enseigné à l'école comme ayant eu une place essentielle dans l'évolution de l'Europe et du monde en général. Par plusieurs biais la bataille de Poitiers consolide sa place majeure au sein du récit historique : enseignement à l'école, mythification, conception d'un site historique, référence pour des polémiques entre des groupes s'identifiant aux armées s'étant confrontées à l'époque. Cette bataille où « les français » ont repoussé les arabes à Poitiers est considérée comme l'élément charnière ayant donné à l'Europe les caractéristiques médiévales qu'on lui connaît. Et c'est également, selon Pasolini, l'élément charnière ayant causé leur actuelle destruction. C'est pourquoi Pasolini aurait préféré que les arabes eussent gagné. Au sein de cette discussion sur le feutre, il est important de mentionner comment Pasolini vit, entend et restructure les événements historiques. Ils sont toujours indéniablement partis d'un vécu personnel, qu'il s'agisse du souvenir d'un manuel d'école ou des repérages pour son prochain film. Pasolini les intègre à la fois dans une vibration lyrique et en fait l'étendard d'une revendication politique. Il choisit des événements à la fois concrètement et symboliquement importants et il en subvertit le sens, allant jusqu'à les gommer ou en inverser complètement le sens. Le fait que ce type de subversion historique fasse partie de sa façon habituelle de sentir et de réfléchir, est fondamental dans le cadre de l'analyse du choix du feutre. Car cela justifie que le feutre soit la matière d'une telle subversion concernant l'histoire du Moyen Âge.

Pasolini ne parle jamais explicitement du feutre comme de l'alternative qui aurait sauvé l'Europe. Mais rappelons-nous le titre de Jacques Aumont *À quoi pensent les films ?* et prenons-le à la lettre. Les films pensent à leur tour. Ils sont le reflet de la réflexion d'un auteur mais aussi de nombreuses autres réflexions voisines. D'autre part les films prolongent, déforment ou complètent une pensée qui s'est construite pendant la réalisation. Comme toute œuvre d'art et vu que, de par sa capacité intrinsèque à absorber bien plus que ce que l'auteur a voulu y mettre, le film a une certaine autonomie. Il devient alors légitime qu'il soit une prolongation de la pensée de l'auteur, plus ou moins fidèle, tout en conservant une vie propre. Comme sur une table de jeu, tous les pions sont disposés de telle manière que la situation globale, le film, peut être lu comme une convergence de

Poitiers per i supraluoghi del « Décaméron ». Ebbene in questa poesia dichiaro che non me ne importa nulla che la storia sia stata quella ch'è stata : ma tale dichiarazione non è fatta da sinistra, bensì (giocando) da destra. Avrei voluto cioè che avessero vinto gli arabi, perché un'arabizzazione dell'Europa sarebbe stata infinitamente più conservatrice e « feudale ». »

toutes ces données. Pasolini, dans cet entretien assez conséquent dans lequel il commence à montrer du recul par rapport à son propre travail grâce à la phase du montage, mentionne, à part Boccace, un seul élément de la composition qu'il a mis en place : le feutre. Pasolini énonce ainsi la façon dont sa complicité avec les acteurs a commencé dans ce film (il avoue avoir partagé ici les plus agréables et joyeux moments de tournage de toute sa carrière de cinéaste) :

« Ueeh, guagliò, vieni qui, indossa questi bei panni di feltro e d'oro, recita, presta il tuo usignolo, così vivo, a un certo Riccardo, morto da tanti secoli, facciamo insieme questo bel gioco. »²⁸⁰

Le feutre se présente comme le vecteur permettant à l'acteur d'accéder au personnage qu'il interprète. L'expression italienne « nei panni di » se traduit en français par « dans la peau de » ou « dans le rôle de ». Mais il y a également une dimension sociologique qui est renforcée : car il s'agit d'être « dans la condition de ». Il est intéressant de remarquer l'importance que le vêtement a gardée dans la conception italienne de la transmutation identitaire, de par son héritage étymologique. Il faut également préciser que « panno » veut dire « tissu en laine ». Ce qui rend l'expression « panni di feltro » impossible du fait que le feutre est une matière non tissée. Tout comme en français il est donc incorrect d'utiliser « étoffe » ou « drap » pour désigner un morceau de feutre. On y mesure la rareté de l'emploi du feutre en général et surtout dans la fabrication de vêtements. En ceci le feutre reste du côté du papier ou des matériaux de construction car on utilise « feuille » ou « rouleau » pour désigner une unité de cette matière. Associé à cette matière un seul nom de l'équipe technique apparaît : Danilo Donati²⁸¹. Et apparaît aussi, aux côtés de Sandro Penna, à titre à la fois paradigmatique et spécifique le « bibitaro di Mergellina » (« le vendeur ambulante de boissons de Mergellina », quartier de Naples situé en bord de mer). Ce que Pasolini a construit dans le *Décameron* est un jeu comportant essentiellement quatre éléments : Pasolini lui-même, Boccace, Donati et les acteurs. Nous reviendrons ultérieurement sur la notion de jeu et sur le rapport qu'il évoque avec la France. Le feutre réalisé par Donati, est pour le jeune homme sélectionné dans la rue, le véhicule pour incarner le personnage de Boccace qu'il interprète. Ce travestissement ludique est le moyen pour faire revivre le passé. Ensuite ce passé vit à même le corps et non seulement dans l'image construite par le port du costume. C'est cela qui est important. Le feutre vêtu permet d'être le Riccardo de la nouvelle de Boccace, mais le fait de le dévêtir permet d'être Riccardo dans son propre corps. Cela permet d'être la personne Riccardo avant qu'il ne devienne un personnage de

²⁸⁰ *Ibid.* Traduction de la citation : « Heeh, mec, viens ici, vêts-toi de ce beaux vêtements de feutre et d'or, joue, prête ton rossignol, si vif, à un certain Riccardo, mort depuis des siècles, faisons ensemble ce beau jeu. ».

²⁸¹ Son nom apparaît un peu plus haut dans un passage qui concerne le rôle de Giotto qui devrait être tenu par le poète Sandro Penna : « Vieni qui, divertiamoci, infilati questo buffo costume disegnato da Danilo Donati, presta il mistero non effabile della tua presenza fisica a un mitico Giotto rievocato per gioco, fallo rivivere nel tuo corpo, vedrai come ci divertiamo, dietro le quinte ! ». (« Viens ici, amusons-nous, enfile ce costume drôle conçu par Danilo Donati, prête le mystère ineffable de ta présence physique à un Giotto mythique rappelé pour le plaisir, fais-le revivre dans ton corps, tu verras comment nous nous amusons, dans les coulisses ! ».)

nouvelle, avant que Boccace n'écrive à propos de lui. Le feutre est un véhicule pour l'authenticité physique de la personne du passé. C'est tout le contraire de la momification. Le feutre protège la survie et non pas la conservation, c'est là toute la différence.

Le jeu de se vêtir du feutre devient réalité lorsqu'il faut se dévêtir. Le personnage devient réel lorsqu'il témoigne d'un corps authentique sous le costume. Que ce corps porte la trace de bronzage propre à un maillot de bain contemporain devient dans ce cadre-là, grâce au feutre, un gage d'authenticité au lieu d'être un détail qui trahit la diégèse. Parce que la conviction d'apercevoir un corps tout aussi réel que le sien propre – pour le spectateur j'entends – garantit une perception plus directe et solide, que l'exhibition d'un corps qui serait fidèlement adapté à la réalité médiévale (qui est d'ailleurs une inconnue, malgré et à cause des représentations qu'on voit dans les peintures). L'identification prime sur l'historicité quand il est question de regard et de corps. Le feutre vêtu puis dévêtu nous offre une histoire à laquelle on peut toujours s'identifier. Grâce au feutre, nous avons sous les yeux, dans le film *Décameron*, les véritables corps humains d'un passé qui aurait trouvé la continuité jusqu'à aujourd'hui. Le feutre est la possibilité jamais choisie parce que tout un circuit était déjà créé pour le tissage de la laine, parce que le feutre était jugé grossier, comme le dit Boccace à plusieurs reprises. Pourquoi le feutre était jugé grossier ? Parce que les populations qui l'utilisaient massivement étaient jugées grossières, barbares et que le comble du raffinement était symbolisé par l'empire Byzantin. Certains points de vue sur l'industrie textile italienne la décriront comme une manière de réaliser pour moins cher, des tissus qui ressemblaient aux tissus byzantins. Une démarche qui était déjà très empreinte de marketing (avant l'heure) en défaveur de la qualité.

Un argument en faveur de la proposition d'une utopie, qui serait une meilleure version du Moyen Âge historique, mais aussi, implicitement, une utopie pour le futur, est l'absence de la mer dans le film, alors qu'elle avait un rôle central dans le traitement proposé initialement par Pasolini. La mer apparaît dans un seul plan, celui qui montre l'emplacement du monastère de religieuses où se rendra Masetto, le jardinier qui fera semblant d'être sourd-muet. Cette unique apparition de la mer souligne l'isolement du monastère à flanc de colline et surplombant l'eau. Nulle part où aller de par son emplacement géographique et sa fonction : un monastère. Le jardinier y parvient, mais par la terre. La mer y est une limite et non pas l'occasion d'une expansion. Pasolini enlève à Naples et à sa région la dimension d'échange maritime²⁸² qui était depuis toujours, une activité économique

²⁸² Pier Paolo Pasolini, « Io e Boccaccio », « Ho scelto Napoli per il "Decameron" perché Napoli è una sacca storica : i napoletani hanno deciso di restare quello che erano, e, così, di lasciarsi morire : come certe tribù dell'Africa, i Beja, per esempio, nel Sudan, che non vogliono avere rapporti con la nuova storia, e si lasciano estinguere, relegati nei loro villaggi, fedeli a se stessi, autoescludendosi. I napoletani non possono fare proprio questo, ma quasi. » (« J'ai choisi Naples pour le *Décameron* car Naples est une poche historique: les Napolitains ont décidé de rester ce qu'ils étaient, et donc de se laisser mourir: comme certaines tribus d'Afrique, les Beja, par exemple, au Soudan, qui ne veulent pas

essentielle. En supprimant cette dimension, Pasolini renforce le caractère de ville fermée, ce qu'il exprime par ailleurs explicitement quant au choix de tourner le *Décameron* là-bas, sans pour autant dire que des dimensions autres que le dialecte seront présentes dans le film. Finalement la qualité topographique qui matérialise son analyse anthropologique de la ville et de la région est son isolement, ce qui visuellement rajoute à la préservation d'une culture ancienne. En enlevant le commerce sur la mer, en posant celle-ci comme limite infranchissable, Pasolini présente un Moyen Âge sans intervention étrangère, sans arrivages de laines et sans export de draps de laine. Naples n'était pas la ville la plus réputée au Moyen Âge pour l'industrie textile, mais elle était une ville à la fois très cosmopolite et très traditionnelle. De toute évidence sans commerce sur la mer, il fallait bien se débrouiller avec les produits locaux pour toutes les nécessités de la vie : de la nourriture à l'habillement. Si les laines fines n'arrivaient pas par la mer des contrées lointaines, il fallait alors utiliser la laine locale, plus grossière et plutôt adaptée à la fabrication du feutre qu'au filage et au tissage.

avoir de relations avec la nouvelle histoire, et se laissent éteindre, relégués dans leurs villages, fidèles à eux-mêmes, en s'excluant. Les Napolitains ne peuvent pas faire exactement cela, mais presque. »)

CHAPITRE 10 - FILER

Dans ce chapitre sera exposée la manière dont la fibre filée et tissée s'oppose à la fibre feutrée de manière concrète – processus de fabrication – et en conséquence par le type de société à laquelle elle participe de manière constitutive.

I — HISTOIRE DES FIBRES DE LAINE ITALIENNE

Nous avons vu à quel point la tendance naturelle de la laine à feutrer donne encore du fil à retordre (si l'on peut dire) aux fabricants de tissus en laine et aux chercheurs qui tentent de mettre au point les techniques nécessaires pour résoudre ce problème.

Il est temps désormais de remonter le fil du tissage jusqu'à l'origine de la fibre : la laine naturelle. Et de voir comment cette matière première est considérée au début des années 70 et dans le contexte italien. C'est tout juste à cette époque qu'un ouvrage très intéressant voit le jour, à l'initiative de l'« Associazione Nazionale della Pastorizia » (« Association nationale du pastoralisme²⁸³ ») qui fait le point sur la situation de la laine italienne en 1974²⁸⁴. En comparant les dates indiquées dans les tableaux statistiques, on comprend que des études si détaillées concernant les différents types de laine et leur quantité, n'avaient pas été menées depuis les années de guerre.

Au-delà du fait de reconnaître dans cette pratique agricole sa dimension ancestrale et coutumière, Pediglieri a en vue une restructuration et une amélioration de la chaîne qui va de l'élevage des troupeaux à la collecte de la laine, aux procédés industriels préparant la fibre pour le tissage ou pour la réalisation de matelas. Il ne prend en considération que ces deux emplois de la laine, le feutre et les tapis ne sont mentionnés que brièvement dans la définition du feutrage. La « feltrabilità » (feutrage) est décrite comme propriété inhérente à la laine et nuisible dans les deux emplois principaux.

²⁸³ Bien que ce terme n'ait pas un usage très fréquent en français, je l'ai préféré à l'expression « élevage ovin » qui a une connotation plus technique et qui ne restitue pas la dimension traditionnelle du mot italien.

²⁸⁴ Vincenzo Pediglieri, *Le lane d'Italia (con premessa sulle lane in genere e cenni sulle prime lavorazioni)*, Roma, Ramo editoriale degli agricoltori, 1974.

L'auteur précise que la laine a sa valeur intrinsèque, distincte mais pas incompatible avec la production de lait et de viande. Pour autant on comprend que l'élevage des brebis a eu tendance à se concentrer sur les produits alimentaires dans les dernières années (voire décennies) et que la surveillance de la qualité de la laine n'a pas été une priorité. Contrairement à la période de la guerre, où la collecte de la laine s'effectuait de manière obligatoire, désormais il s'agit d'une collecte volontaire, qui est vivement encouragée par l'auteur tout en exposant la démarche à suivre pour proposer des laines de qualité et déjà nettoyées le mieux possible. En plus de tenter de répondre de la façon la mieux adaptée aux procédés techniques disponibles et de valoriser un patrimoine national, Pediglieri fait comprendre qu'il s'agit également d'adopter une exigence exprimée par les éleveurs eux-mêmes. La solution envisagée contraste en quelque sorte avec l'image de diversité que le même ouvrage offre, notamment par les images qui l'illustrent, car il s'agit de lutter fortement contre l'hétérogénéité²⁸⁵. On retrouve dans ce constat détaillé de la situation de la laine italienne au début des années 1970, des réflexions très similaires à ce que Gino Barbiéri expose quant à la production de la laine italienne pendant l'Ancien Régime²⁸⁶. Il faut préciser que l'article de Barbiéri est strictement contemporain de l'étude dont Pediglieri a été chargé par l'Association italienne du pastoralisme.

III.50. Examen du la laine sur le corps de l'animal. Image du livre de Vincenzo Pediglieri, Le lane d'Italia.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.3, Avant-propos par Dr. Mario Carelli, président de l'Association nationale du pastoralisme. « Il miglioramento deve mirare, soprattutto, ad eliminare l'attuale accentuata eterogeneità dei velli che sussiste anche in seno ai soggetti di una stessa razza e che deprezza sensibilmente il prodotto. » (« L'amélioration doit viser avant tout à éliminer l'hétérogénéité accentuée actuelle de la toison qui existe également chez les sujets de la même race et qui déprécie significativement le produit. »).

²⁸⁶ Gino Barbiéri, « La produzione delle lane italiane dall'età dei comuni al secolo XVIII », in *Economia e storia*, 1973, II, p. 177-199.

Tout comme Barbierri qui essaye de donner une réponse au paradoxe relatif que représente la quasi absence de l'usage de la production locale de la laine à un moment où la fabrication et la vente du drap de laine était l'élément majeur de l'économie des communes italiennes, Pediglieri essayera de répondre à un constat similaire concernant son époque. Au début des années 1970 l'Italie produit 12 millions de kilogrammes de laine, ce qui représente « à peine la dixième partie des besoins nationaux »²⁸⁷ Entre nommer un de ses court-métrages *La Ricotta* – et en faire à l'intérieur du film le vecteur qui permet l'accès à la passion du Christ ou du bon larron – et choisir comme matière emblématique du Moyen Âge italien le feutre, il y a de quoi reconstituer un discours présent en pointillé chez Pasolini sur la question de l'industrie italienne en mettant la brebis au centre. Le fromage obtenu du lactosérum du lait de brebis recuit et la matière non tissée qu'est le feutre, obtenu de la laine de brebis, sont en quelque sorte équivalents, si l'on peut dire qu'un fromage étouffé chrétien peut être l'équivalent alimentaire d'une matière vestimentaire particulièrement isolante. Les deux produits cochent les cases de la grossièreté et du prix bas notamment en rapport avec des produits correspondants mais haut de gamme comme le pecorino et, respectivement, la laine peignée. Si l'industrie alimentaire a adopté la ricotta afin de rentabiliser les résidus de la fabrication de fromages affinés, le feutre semble être absent de l'industrie, les laines de moins bonne qualité étant destinées aux matelas. Sans plus de précisions sur la provenance des rouleaux de feutre qui ont été utilisés pour le film, on sait que du feutre était teinté, ou produit et teinté à Prato. Il s'agit du feutre pour la fabrication des chapeaux. Mais le feutre, tout comme sa procédure de fabrication, est absent de l'ouvrage de Pediglieri et également des considérations de Barbierri sur le Moyen Âge.

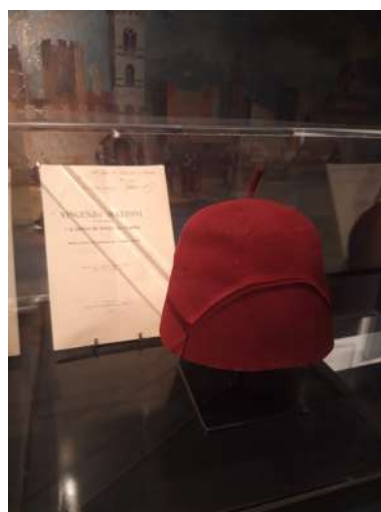


III.51. Document exposé au Musée des tissus de Parton don le cartel indique : « Preuves de teinture pour les chapeaux en feutre. Exercice de teinture chimique. Institut technique « Tullio Buzzì », Prato, 1930-1940.

Comme ces preuves datent des années 1930 ou 1940, il n'est pas entièrement pertinent d'en déduire qu'au moment où Donati élaborait les costumes pour le *Décameron*, à Prato ou ailleurs en Italie, on

²⁸⁷ Vincenzo Pediglieri, *Le lane d'Italia*, p. 4.

produisait du feutre de tons pastel que l'atelier Farani aurait acquis pour leur fabrication. Si pour la suite la documentation présente au musée demeure silencieuse aussi bien à l'égard du feutre qu'à l'égard de la fabrication des chapeaux, on a des preuves anciennes qui témoignent d'une industrie chapelière à Prato. Ainsi dans les deux clichés ci-dessous on observe à gauche des formes en céramique pour la réalisation de fez – ce qui en italien porte littéralement le nom de « béret levantin » – et à droite un fez qui n'est pourtant pas fabriqué à Prato, mais dans une manufacture turque. Le fez présenté est constitué de laine tricotée puis feutrée, car c'était le protocole de fabrication également à Prato.²⁸⁸ Étonnant qu'une pièce si emblématique d'une autre culture, voire même d'une autre spiritualité, incarnant d'ailleurs jusqu'au stéréotype le nord de l'Afrique avec son héritage turc et la religion musulmane, soit produite ailleurs.



Ill.52. Formes pour fez, manufactures de Prato, première moitié du 19^e siècle, terre cuite moulée. Musée du tissu de Prato (gauche). Fez, manufacture turque, fin 19^e ou début 20^e, laine tricotée et feutrée. Musée du tissu de Prato (droite).

La généalogie du fez est passionnante. Son origine est la Grèce antique. Il s'est ensuite répandu dans l'empire Byzantin pour devenir le couvre-chef emblématique de L'Empire ottomane qui l'a introduit au nord de l'Afrique où il est encore porté aujourd'hui. Le fait que l'Italie produise des pièces vestimentaires considérées comme appartenant de façon authentique à une autre culture n'est pas uniquement le fait d'une reconstitution cinématographique, ni même la conséquence de la globalisation (récente), c'est une réalité déjà présente à l'époque préindustrielle.

Mais revenons à la question de la qualité et de la quantité de la laine d'une part dans l'Italie médiévale et d'autre part à l'époque de Pasolini. Selon Gino Barbieri, toute enquête sur les matières premières de l'industrie textile se doit de commencer avec la laine, car elle a été la promotrice de

²⁸⁸ « Nel 1785 l'imprenditore Vincenzo Mazzoni insieme a Giovacchino e Vincenzo Pacchiani, esperti tintori, avvivano a Prato la lavorazione dei berretti alla levantina (Fez), caratteristici cappelli rossi realizzati a maglia, infeltriti e cimati largamente esportati nel nord Africa. », Cartel du Musée du tissu de Prato intitulé « Il periodo preindustriale ».

l'économie italienne. Il cite Aloys Schulte²⁸⁹ pour appuyer son affirmation. Ce dernier met notamment sur le compte des voyages destinés à l'approvisionnement en laine, la première immigration italienne en Angleterre. De par le flux des échanges et les sommes importantes qu'elle met en circulation, l'industrie de la laine a également conditionné le développement du crédit et du système bancaire. Bien qu'il y ait une production locale de laine non négligeable, dans les centres urbains d'élaboration des tissus, on préfère la laine étrangère considérée comme plus noble. Barbierri se demande ce qu'il en était de la production locale.

« Les laines tarentines, lucérines, canosines, celles de Parme et de l'Altino, dont parlent les écrivains romains, exaltant leurs différentes qualités, avaient complètement disparu ou en tout cas étaient rejetées par le cycle de travail des centres urbains les plus prospères de notre domaine, connus pour être des consommateurs de la laine fine de l'Angleterre, de l'Allemagne, la laine française, espagnole, tunisienne, d'outremer et de toutes autres origines, que les actes notariaux du moyen-âge ont mis en évidence avec une dense occurrence ? »²⁹⁰

Parallèlement à ce constat nous pouvons remarquer dans l'ouvrage de 1974 consacré à la laine, qu'entre le Moyen Âge et les années 70 du 20^e siècle, il y a eu une implémentation de races ovines étrangères, qui ont gardé les noms indicatifs de leur provenance qui sont répertoriées à part des races provenant de différentes provinces italiennes. Barbierri se demande si la prédilection quasi exclusive pour les laines étrangères était vraiment due à la qualité nettement supérieure de la matière première importée, ou bien à un manque d'organisation politico-sociale au niveau local sur lequel il pose le nom de « déprime ». Il paraît que cette seconde option se vérifie pour la région des Pouilles. Cette qualification fait écho à la façon dont l'économie italienne se développe dans les années 1960. Une certaine réalité économique, qui vu que le terme déprime, se traduit par précarité, devait correspondre, au Moyen Âge, au manque d'organisation au niveau local qui contrastait avec l'effervescence économique des centres urbains producteurs de draps de laine. De même en Italie, une fois que la réalité du boom économique montre le revers de la médaille en plongeant le pays dans une crise dès 1963/1964, la dépression se fait davantage sentir au niveau local.

Sans preuves directes mais en se rappelant les critiques que Pasolini adresse à la fois à la disparitions des dialectes, aux formes (architecturales) féodales, à la mondialisation il est légitime de croire – d'autant plus que d'autres produits grossiers et secondaires ont déjà été utilisés dans la fabrications des costumes comme le rembourrage pour *Œdipe roi* – que le feutre et sa qualité

²⁸⁹ Aloys Schulte, « La lana come promotrice della floridezza economica dell'Italia nel Medioevo », in *Atti del congresso internazionale di scienze storiche*, Roma, 1-9 aprile 1903, III : Atti della sez. II : Storia medievale e moderna, Roma 1906, p. 117- 122.

²⁹⁰ Gino Barbierri, « La produzione delle lane italiane dall'età dei comuni al secolo XVIII », p. 177 « Le lane tarantine, lucerine, canosine, quelle di Parma e di Altino, di cui parlano gli scrittori romani esaltandone i vari pregi, erano completamente scomparse o comunque rifiutate dal ciclo lavorativo dei centri urbani più prosperi nel campo nostro, notoriamente consumatori delle lane pregiate d'Inghilterra, di Alemania, delle lane francesi, delle spagnuole, delle tunisine, delle ultramarine e di tutte le altre provenienze, che gli atti notarili dell'età di mezzo hanno con fitta ricorrenza evidenziato ? ».

« primitive » peut faire écho à cette réalité locale, médiévale, des entreprises qui travaillent à partir de matières premières qu'elles ont à portée de main, mais qui demeurent éphémères et « rudimentaires » comme le dit Barbierri :

« Les vastes, à certaines périodes même immenses élevages ovins dans quelque région du sud de la péninsule, qui n'ont réussi qu'à créer des filatures de laine sporadiques, tardives et rudimentaires, tout en constituant une anticipation éloquente des facteurs complexes du retard qui a duré des siècles dans le Sud , proposent - dans le cadre de nos études - toute une série d'enquêtes, à partir de l'extension et du régime des exploitations, de l'utilisation de la laine dans l'économie domestique, de l'absorption partielle de celles-ci dans un centre textile plus avancé, en tant que matière première supplantant l'absence des plus fines, lors des absences créées dans le long cycle de production du drap de laine. »²⁹¹

Encore quelques considérations sur la citation précédente de Barbierri, qui ne pose pas uniquement la question de la légitimité de l'achat de laines étrangères pour cause de qualité supérieure. Il demande également ce qu'il en était au Moyen Âge de ces précieuses laines présentes sur le territoire italien, que les auteurs romains de l'antiquité avaient tant vantées. Ce qui témoigne qu'il y avait pendant l'Antiquité une laine très appréciée, notamment dans les provinces du sud de l'Italie. Il s'agit entre autres de la Lucanie, province historique s'étendant de la mer Tyrrhénienne jusqu'au golfe de Tarente. Luigi Scoditti avait répondu à cette question une dizaine d'années plus tôt, dans son article « Le famose lane tarantine dell'epoca romana »²⁹². Avant de rapporter son explication, il faut mentionner que l'idée d'un territoire italien capable de produire une laine de très bonne qualité et en quantité suffisante était une perspective évoquée à la fois comme questionnement historique, mais aussi comme possible stratégie répondant aux difficultés économiques. Le souvenir d'une laine romaine impériale a donné le nom – Lanital – à un produit qui n'a rien à voir avec la laine, car c'est une fibre obtenue à partir de la caséine présente dans le lait de vache. Mais comme son nom l'indique c'est dans le sillage d'une idée autarcique de production lainière que Mussolini a mis fortement sur la recherche de ce substitut, puis sur sa production. Formulée d'une manière à peine différente, l'ambition qui motive une étude si détaillée comme celle de *Le lane d'Italia*, se dit explicitement dès l'introduction : « la formation des unités économiques autosuffisantes dans le secteur spécifique »²⁹³. Scoditti commence en relativisant et en élargissant la notion de territoire.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 178 « Gli estesi, in certi periodi anche enormi allevamenti ovini di qualche regione meridionale della penisola, i quali non riuscirono appunto a dar vita che a sporadici, tardivi e rudimentali lanifici, mentre costituiscono una eloquente anticipazione dei complessi fattori dell'arretratezza durata per secoli nel Sud, propongono – proprio nell'ambito dei nostri studi – tutta una serie di indagini, a cominciare dalla estensione e dal regime degli allevamenti, dalla utilizzazione delle lane nell'economia casalinga, dal parziale assorbimento di esse in qualche centro tessile più avanzato, come materia prima integratrice delle carenze di quelle più fini, nei vuoti creati nel lungo ciclo di produzione dei pannilana. ».

²⁹² Luigi Scoditti, « Le famose lane tarantine dell'epoca romana » in *Rivista di Storia dell'Agricoltura*, 1963, a. III, mar., n. 1, p. 76-79.

²⁹³ « Il momento è opportuno per divulgare quanto, attraverso un'approfondita ricerca, è stato possibile rilevare in un completo ed organico lavoro di sintesi e la conoscenza di tutti gli elementi che compongono l'insieme delle

Sous le nom de laines tarentines, on est censé entendre aussi les laines provenant des territoires voisins, sans quoi, la production du seul Tarente, n'aurait pas suffi à assurer sa renommée à Rome et dans d'autres provinces italiennes²⁹⁴. Alors que Pediglieri note que dans les années 1970 en Italie aucune laine ne mérite le qualificatif d' « extra-fine »²⁹⁵, Scoditti énumère les qualités remarquables de la laine italienne telles qu'évoquées par les poètes de la Rome antique. Sont surtout vantées la douceur et la brillance (chez Varrone, Strabon et Collumela)²⁹⁶. S'y rajoute Pline qui en fait l'éloge sans expliquer pourquoi. Le même Collumela les estime meilleures que les laines de la province des Pouilles, ainsi que celles de la Calabre. Si la brillance est une qualité évoquée de manière récurrente par les poètes antiques, l'étude récente révèle que « les laines italiennes possèdent, généralement un haut degré de brillance »²⁹⁷. La laine des Pouilles, estimée la moins opaque, est comparable à la Shropshire – on observe à quel point la référence anglaise et française est omniprésente, à la fois dans la comparaison mais aussi dans l'apport direct à travers les croisements effectués pour améliorer les races italiennes. Les poètes antiques n'utilisent pas la classification moderne présente dans l'étude des années 70 du 20^e siècle. Il est donc difficile de savoir si les anciennes laines auraient pu entrer dans la catégorie « extra-fine ». Un indice dans ce sens est leur supériorité par rapport à la laine des Pouilles qui, au moment de l'étude en 1974, est estimée l'une des meilleures²⁹⁸. Encore faudrait-il savoir si les laines de la région des Pouilles demeurent les mêmes avec le passage du temps. On peut affirmer que la laine tarentine remplit pendant l'Antiquité les mêmes exigences de qualité que la laine qualifiée d'extra-fine pendant la deuxième moitié du 20^e siècle. La question d'importer de la laine ne se posait donc pas. Et c'est ce vers quoi tendent les économies modernes, sans y arriver pour autant. La laine particulièrement précieuse de l'Antiquité était due à l'écosystème des pâturages tarentins dont la terre était fertile et jamais sèche, été comme hiver. Et les éleveurs apportaient des soins à la laine avant la tonte. Par exemple il arrivait qu'ils couvrent la toison des moutons avec du cuir. Une protection dont l'auteur ne s'explique l'usage excessif qu'en pensant au manque de soie et de coton, la laine devant donc couvrir les besoins de luxe et de finesse. D'autres écrivains antiques rapportent que la laine était enduite de vin et d'huile

caratteristiche del patrimonio ovino del nostro Paese potrà permettere l'attuazione di piani risolutivi per la formazione di unità economiche autosufficienti nel settore specifico. » Vincenzo Pediglieri, *Le lane d'Italia*, p. 4.

²⁹⁴ « le lane prodotte nel solo agro tarantino vero e proprio, sarebbero state troppo poche per poter uscire dal luogo di produzione ed affermarsi e divenire famose in Roma e nel resto dell'Italia. » Luigi Scoditti, « Le famose lane tarantine dell'epoca romana », p. 76.

²⁹⁵ « Per quanto riguarda la *finenza*, le lane italiane si dividono in : *fini* [...], *medie* [...], *ordinarie*[...], *grossolane* [...]. Mancano, quindi le lane finissime e le extrafini che restano appannaggio, pressoché esclusivo, dell'Australia e, in parte, del Sud-Africa. » Vincenzo Pediglieri, *Le lane d'Italia*, p. 25.

²⁹⁶ « Varrone (*De re rustica*, II, 2) le dice morbide ; Strabone (VI), lucenti ; Collumela (VII, 2 e 3), morbide e lucenti. » Luigi Scoditti, « Le famose lane tarantine dell'epoca romana » p. 76.

²⁹⁷ Vincenzo Pediglieri, *Le lane d'Italia*, p. 28.

²⁹⁸ « alcuni di notevole pregio (Gentile di Puglia, Sopravissana, Altamura, ecc.), altre di valore medio, ed altre ancora di scarso merito. » Vincenzo Pediglieri, *Le lane d'Italia*, p. 23.

d'olive afin de la protéger et qu'il était procédé à deux lavages avant la tonte. La méthode s'appelle « il salto » et elle existe encore dans certaines régions de l'Italie où l'élevage de brebis se fait de manière traditionnelle. Cela consiste à jeter les brebis dans des cours d'eau pas trop profonds ni trop rapides, mais assez dynamiques pour emporter la poussière et autres impuretés présentes dans la laine. L'auteur avance deux hypothèses pour expliquer le passage, sur les mêmes territoires, à un élevage de moutons plus ordinaires et, en conséquence, à des laines plus grossières. La première serait un élargissement de la culture agricole réduisant ainsi la surface des pâturages²⁹⁹. La seconde serait un usage de plus en plus répandu de la soie et du coton³⁰⁰. Il est fort possible que les deux causes aient été plus ou moins concomitantes et interdépendantes.

III.53. Saut des moutons pour le lavage de la laine directement sur le corps de l'animal.

Vincenzo Pediglieri, Le lane d'Italia.

Malgré les avantages du coton et de la soie, responsables de ce déclin temporaire de la laine, c'est sur les bases d'une industrie lainière que se construit la culture médiévale puis celle de la Renaissance, bien qu'il s'agisse essentiellement d'une laine importée. L'Italie fasciste dans sa tendance à l'autarcie cherche à produire sa propre laine quitte à ce que ce soit à partir d'une fibre issue du lait et que de la laine ne reste que le nom. Et voilà qu'après la crise qui succède au boom économique de l'après-guerre, l'attention se porte à nouveau sur la laine locale. Pediglieri compte accroître l'attention portée à la laine et à sa production, autant de raisons de sauver ces toisons oubliées par l'élevage exclusif en faveur des laitages et de la viande :

²⁹⁹ « Tale congetturata sostituzione sarebbe avvenuta quando, per l'estendersi delle coltivazioni nei terreni migliori, sarebbero venuti a mancare i buoni pascoli, specie estivi, richiesti dalle pecore a lana fine. » Luigi Scoditti, « Le famose lane tarantine dell'epoca romana », p. 75.

³⁰⁰ « Non sarebbe nemmeno da escludere che, a un dato momento, una forte pressione fiscale a carico della produzione di lana fine, la introduzione della seta, il diffondersi del cotone, da soli o unitamente alla scomparsa dei buoni pascoli già congetturata, abbiano fatto venir meno la produzione della lana fine, attraverso la trascuratezza dell'allevamento o la sostituzione della congetturata razza ovina gentile. » *Ibid.*

« La laine est une fibre vivante et un textile idéal. C'est une fibre vivante car elle respire sous l'action de la compression, de l'étirement et de la dilatation spontanée ; c'est un textile idéal car il est particulièrement adapté au filage et au tissage et parce que ses caractéristiques physiques satisfont pleinement, en termes de vêtements, tous les besoins d'hygiène et de confort de l'homme moderne. »³⁰¹

Suite à tous les différents mouvements d'une histoire italienne où le textile et le vêtement ont eu une place importante, c'est la laine (italienne) qui est élue, malgré la présence d'autres fibres naturelles et synthétiques, meilleure seconde peau de l'homme moderne. Pediglieri donne une description détaillée des rapports entre la température du corps humain, sa sueur et l'interaction avec cette seconde couche qui le protège : la laine naturelle.

« Les tissus en laine, en effet, grâce à leur pouvoir isolant élevé, nous protègent, plus que tous autres, à la fois du froid et de la chaleur excessive, et grâce à leur hygroscopicité il se passe qu'au contact de notre peau, ils absorbent la transpiration et, en empêchant son évaporation rapide, nous évitent de nombreux maux liés au refroidissement, tandis qu'en l'augmentant, sous l'action de la température, ils en réduisent la sensation désagréable. »³⁰²

II — SIGNIFICATIONS, ICONOGRAPHIE SYMBOLIQUE ET CONSÉQUENCES

Au début de son ouvrage de Pediglieri décrit deux propriétés de la laine la « filabilité » et la « feltrabilité ». La première est appelée une « vocation » et la seconde une « capacité ». Il s'agit donc d'une vocation lorsque les fibres de laine sont transformées en fil par les êtres humains, mais il s'agit d'une capacité lorsqu'elles adhèrent « intimement les unes aux autres, formant un ensemble plus ou moins compact et difficile à démêler »³⁰³. Le trésor de la langue française définit d'abord la vocation dans un sens religieux : « Appel particulier venant de Dieu », puis comme une « inclination, penchant impérieux » vers « une profession, une activité ou un genre de vie ». En troisième lieu et c'est ce qui correspond de fait au sens de la vocation dans ce contexte est : « Destination à laquelle un établissement, une région, un pays paraît être voué de par ses caractéristiques intellectuelles ou matérielles ». L'étymologie religieuse et la notion d'appel incluent l'implication d'un tiers, d'une instance extérieure, tout comme l'expression « paraît être » qui suppose un sujet qui porte son jugement sur un état des choses. C'est du point de vue d'un sujet (humain) qui évalue, que la laine a la vocation à être filée. On lui suppose le penchant vers un devenir autre qu'elle-même. « Une structure tendant à être une autre structure » dira Pasolini par rapport au scénario, qui, bien que forme écrite – parfois forme littéraire à part entière – est destinée

³⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

à devenir un film. Pasolini dira aussi « La volonté de Dante à devenir poète ». Ce disant, Pasolini saisit un mouvement essentiel qui, de façon très brève pourrait se résumer par la vie qui devient culture, sous l'action de personnes conscientes de cela et en ayant la volonté. Le fait que Pasolini mette en question à la fin du *Décameron* l'idée même d'œuvre (achevée), est une indication qu'il agit autrement qu'en suivant le sillage du penchant vers l'autodéfinition en tant que poète et vers la création d'œuvre, établi dans sa culture. Dans le cas du *Décameron* de Pasolini – qui fait partie de la *Trilogie de la vie* – il ne s'agit pas d'un scénario qui devient film. Mais d'une réalité ancienne, figée dans une forme culturelle – les nouvelles de Boccace – qui, grâce au film, sont rendues à la vie. La vocation que l'auteur suppose aux autres personnes à devenir des personnages de nouvelles, est remplacée par l'expression directe de leur propre vie. La vocation est transformée en capacité. La capacité est l'aptitude à tirer parti de ses caractéristiques intrinsèques. Le premier sens du mot visant le volume qui peut être contenu par un contenant, autrement dit « aptitude à contenir ». Dans le trésor de la langue italienne on trouve la formulation suivante : « être capable de recevoir et contenir quelque chose à l'intérieur de soi ». La vocation suppose une conversion, la capacité suppose un accueil. La vocation entend l'altérité comme une entité vers quoi on tend pour devenir autre. La capacité peut se passer du devenir. Seul Dieu a l'« infinie capacité à contenir l'infini » nous dit Dante dans le *Convivio*³⁰⁴. Avec cette culture construite grâce à la prospérité du commerce avec la laine filée, l'Italie médiévale s'est imprégnée de ses principes de fabrication, y compris à un niveau figuré. Comme il vient d'être montré, les mêmes qualifications concernant chacune des deux possibilités de la laine, le filage et le feutrage, peuvent s'étendre à des *Weltanschauung* spécifiques, déterminant notamment la typologie du créateur qui exerce dans cette culture. Ainsi il semble que Pasolini, en choisissant la capacité à la place de la vocation et donc le feutre à la place du drap de laine, rejette tout un monde qui contenait les germes de la société qui lui a été contemporaine, qu'il définissait comme néocapitaliste et qu'il appelle aussi société technologique. Un monde dont les principes sont le devenir, le progrès, la transformation. Les éléments qu'engage le filage de la laine – fuseau, fil, rouet – se retrouvent dans les engrenages internes de quasiment tout mécanisme industriel. Tissages, exploitations minières et déplacements dans l'espace, ont été les domaines principaux de cette avancée économique, et la machine à vapeur en a été le principal moteur, du tissage avec la « navette volante » à la locomotive. Vers la fin du 18^e siècle déjà le rendement du filage de la mule-jenny est bien supérieur au filage au rouet. Mais Gandhi utilise un rouet au 20^e siècle afin de lutter contre la domination industrielle britannique.

³⁰⁴ Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere (Società Dantesca italiana. Edizione Nazionale), 1995, tome III, p. 314.2, « anche di costei è limitatore colui che da nulla è limitato, cioè la prima bontade, che è Dio, che solo con la infinita capacitate infinito comprende. ».

III. 54. Filature à la main (gauche). Ghandi avec rouet (droite haut). Métier à filer des années 1950.

Le fuseau et le fil sont également les attributs des déesses antiques décidant du destin de l'être humain, appelés Moires chez les grecs puis Parques chez les romains. Bien qu'il semble que les chinois se servaient déjà du rouet au 1^e siècle, cet outil est attesté en Europe (à Venise et en France) à partir du début du 13^{ème} siècle. Et l'iconographie s'en empare en attribuant de suite ce nouvel outil de filage à celle qui tient lieu de Moires (ou Parques) au Moyen Âge occidental : Dame Fortune. D'autres entités, du domaine de l'accidentel, du hasard ou de la volonté divine, comme la Chance (Tyché) avaient déjà une roue comme symbole pendant l'Antiquité. Se conjuguent donc entre les doigts de la Fortune médiévale les attributs de différentes divinités antiques remplissant à tour de rôle et de manière changeante, tout ce qui est en dehors de la volonté de l'homme, ce qui reste lorsqu'on élimine toute causalité.

III.55. Les Moires (gauche haut). La Fortune tournant sa roue un bandeau sur les yeux (gauche bas). Machine pour le lavage de la laine crasseuse (droite haut). Métier à carder (droite bas).

Est-ce que les machines à filer du 20^e siècle héritent de la symbolique que le rouet avait au Moyen Âge en même temps qu'elles héritent de sa fonction ? Nous pouvons voir dans l'accélération de la production qu'elles supposent, une responsabilité envers les êtres humains employés à leurs côtés. Entre le boom économique de l'après-guerre, la concrétisation du rêve des congés payés et du confort quotidien, et d'autre part la détresse des ouvriers licenciés une dizaine d'années plus tard, on peut dire que les destins humains tournent encore sur la roue de la Fortune. Mais désormais les joies et les malheurs ne sont décidément pas l'apanage d'une force aveugle, comme la Fortune médiévale, car les responsables ont des visages et des noms tels Felice Riva du Cotonificio Valle Susa, tel Eugenio Cefis, qui ont été évoqués précédemment. Préservent-ils grâce à des techniques industrielles développées sous le signe de la Fortune l'alibi d'une responsabilité du hasard qui les disculpe ? La responsabilité disparaît dans la mystification du marché mondial, dans la Bourse qui donne l'impression d'être incompréhensible et incontrôlable, des principes économiques pris pour des axiomes. Ils ne peuvent pas être remis en question, leur existence est acceptée en tant que telle, c'est la vérité de laquelle part toute activité humaine quelle qu'elle soit.

Derrière ce fonctionnement apparemment irrésistible et imbattable se nichent des actions humaines volontaires et coupables de ceux qui veulent tout simplement s'enrichir et détenir le pouvoir. Il est

symptomatique de l'Italie des années de plomb – et même un peu de celles d'avant – que l'hypocrisie fasse passer pour des accidents des événements qui ne l'étaient point. La sortie du régime fasciste ne permet plus des actes qui ne se justifient pas face à une constitution qui se dit respectueuse des droits de l'homme. Mais les actes totalitaires continuent à être perpétrés sous des formes qui rendent complètement ambiguë la responsabilité de quiconque, mais qui sacrifient des innocents dans le but de manipuler l'opinion publique.

Ill.56. Chute d'une personne dans l'esquisse faite par (l'élève de) Giotto dans le Décaméron de Pasolini (gauche). Mouton jeté à l'eau pour le lavage de la laine sur le corps de l'animal (droite haut). Reconstitution de la chute de Pinelli par la fenêtre du commissariat de police (droite bas).

L'industrie prédominante d'un territoire donne des indications fondamentales sur la manière dont la population locale s'approprie son environnement afin d'y extraire et de façonner les matières nécessaires à sa survie. Cela imprègne fortement les rapports économiques et sociaux, mais aussi tous les aspects culturels : de l'artisanat à l'art impliquant ces matières premières dominantes, jusqu'aux expressions figurées que l'analogie avec les gestes les plus répétés inscrit dans le langage, et jusqu'aux constructions logiques et mythologiques. Ces différences sont évidentes lorsqu'on compare des cultures sédentaires et nomades par exemple. Mais aussi lorsqu'on met côte à côte un groupe vivant dans les montagnes dont l'activité principale est l'élevage et le travail du bois, et d'autre part un groupe d'une région particulièrement tournée vers la culture des céréales.

Ces manières de vivre, de faire et de dire construisent également un système de croyances qui influe sur la considération de ce que l'on pense rationnel, volontaire et d'autre part ce qu'on qualifie d'irrationnel, d'involontaire, relevant de l'accidentel ou du hasard. En 1966, Blasco Giurato, Edoardo Pellegrini et Luigi Perelli réalisent le documentaire *Marcia del lavoro* selon la marche homonyme des ouvriers licenciés de Piaggio de Pontedera. Ces hommes ont parfois une ancienneté de 25 ans, ils sont vétérans de guerre – on aperçoit des médailles qui brillent sur le revers de leur veste. La marche se déroule de Pontedera à Pise, il y en a qui éclatent en sanglots, ils se serrent dans les bras. Démunis et risquant de perdre toute dignité humaine dans ce rapport infantilisant avec le pouvoir, les gens font preuve de solidarité. Ils sont nourris et soutenus par les habitants des communes qu'ils traversent. La solidarité nourrit temporairement les corps et les consciences. Aucune solution ne se profile. Le pathos s'amplifie.

III.57. Capture d'écran du film "Marcia del lavoro Pontedera". Les manifestants portent un écriteau sur lequel il est marqué "Non siamo colpiti dal maltempo ma dalla furia padronale". Lorsque les ouvriers licenciés de Pontedera affichent ce slogan « Nous ne sommes pas frappés par le mauvais temps, mais par la colère patronale », ils mettent en rapport un fonctionnement agricole avec un fonctionnement typique de l'usine. Le mauvais temps, se référant aux conditions météorologiques défavorables, est un événement accidentel, il ne dépend pas de la volonté d'un être humain, aussi haut placé soit-il ou de condition précaire. La météorologie peut affecter directement l'agriculture. C'est notamment l'exemple donné dans le dictionnaire italien en ligne Treccani : « le mauvais temps a gravement endommagé la récolte ». Le mauvais temps peut détruire d'un coup le travail agricole d'une année entière. Personne n'y peut rien. Mais c'est justement ce rapport qui change fondamentalement lorsqu'il s'agit d'un travail industriel. Le travail en usine est détaché du

cycle naturel de la récolte, il a ses propres cycles de production. De par cela il n'est pas soumis aux aléas météorologiques – à moins qu'il s'agisse d'un tsunami, d'une érosion, d'une inondation ou d'un tremblement de terre ; on parlerait alors de « catastrophe naturelle » et pas de mauvais temps.

Dans le cas d'une usine, la responsabilité appartient entièrement au patron (et au gérant). L'accidentalité (telle que représentée par le mauvais temps en rapport avec l'agriculture) en tant que force extérieure immaîtrisable est de ce fait fortement diminuée en usine. (La question de l'accident de travail reste très délicate. À la base c'est l'acceptation, à la fois par le patron et par l'employé, d'un risque que le travail peut impliquer. Dans des situations de forte précarité des ouvriers ou de forte avidité des employeurs, ce rapport se déséquilibre complètement faisant que les travailleurs encourent des risques de plus en plus grands. Tel a été le cas dans les tragédies répétées dans les mines.)

Le slogan aperçu dans la *Marche du travail* représente un changement de paradigme. Dans un système d'industrie technologique, on a réussi à atténuer les effets directs des aléas naturels. La balance de la responsabilité penche complètement du côté de celui qui détient le pouvoir : le patron. Cela engendre des rapports humains tragiques, humiliants et infantilisans pour les ouvriers que l'on voit complètement démunis dans le film documentaire. Cette situation peut être compréhensible quand l'entreprise fait faillite, quand un autre aléa – perçu comme immaîtrisable à l'instar de la météorologie dans le cas de l'agriculture – la Bourse, se montre complètement défavorable à la poursuite de l'activité. Et encore faudrait-il questionner si cette équivalence se justifie. Créer un progrès technologique censé améliorer la vie des gens pour de fait assujettir la majeure partie de la population à des formes de dépendance et de quasi esclavage représente une contradiction douloureuse. En ce qui concerne l'usine Piaggio de Pontedera, une grande partie des licenciements ont été effectués de manière « préventive » afin de prévenir les agitations³⁰⁵. Qu'est-ce qui a donc changé par rapport à la situation d'une Fortune médiévale tournant aveuglement son rouet et décidant ainsi des bonheurs et des malheurs des êtres humains ?

³⁰⁵ Guido Crainz, *Il paese mancato*, p. 55.

Ill.58. Charlie Chaplin, Temps modernes, Etats-Unis, 1936. L'ouvrier pris dans les engrainages de la machine.

À en croire ces images des *Temps modernes*³⁰⁶ de Chaplin, où le personnage tourne dans des engrenages en passant par toutes les positions dans lesquelles l'être humain est représenté sur le rouet de la Fortune, quasiment rien n'a changé. Les gens ont pris place de façon de plus en plus littérale dans ce motif visuel qui avait été conçu comme une allégorie. Celui qui ordonne le sens du mouvement et la vitesse n'est pourtant pas un personnage allégorique, c'est le patron (ou le gérant, le directeur). Il apparaît en bas à droite. Autant dire que si la laine de mouton est définie comme la seconde peau de l'homme moderne il s'agit de se calquer de façon encore plus littérale sur l'allégorie du fil obtenu de la fibre de laine. Ici à droite, par un montage alterné, Chaplin identifie les ouvriers retournant aux usines avec un troupeau de moutons.

Ill.59. Charlie Chaplin, Temps modernes, Etats-Unis, 1936.

³⁰⁶ Charlie Chaplin, *Temps modernes*, Etats-Unis, 1936.

CHAPITRE 11 – “TRA FELTRO E FELTRO”

Le présent chapitre nous guidera sur les traces de Dante à travers un lien concret, établi par la présence du feutre. Lorsque Pasolini et Donati, avec la complicité de Farani, intègrent cette matière dans le Moyen Âge occidental, ils procèdent peut-être davantage à un anatopisme³⁰⁷ qu'à un anachronisme – le Moyen Âge Mongole connaissant à la même époque un empire bâti sur le feutre. C'est « entre feutre et feutre » (« tra feltro e feltro ») que Virgile annonce à Dante, qu'il guide à travers l'Enfer, l'avènement d'une nouvelle ère, d'une société meilleure. Rajoutant littéralement la matière des autres à la racine de notre société moderne qui a eu depuis le temps de vérifier la justesse des craintes de Dante, le Décaméron de Pasolini manifeste la possibilité concrète d'un passé différent. Offrir la possibilité d'une origine différente revient à mettre à portée de main le potentiel d'un changement dans le futur. S'attarder sur un lien direct entre Pasolini et Dante ne fait pas l'impasse sur Boccace, au contraire, ce dernier a été un des plus importants commentateurs de Dante et ses interprétations seront privilégiées ici.

« Restaci nondimeno a vedere una parte, alla quale pare che dirizzi l'animo ciascuno che il presente libro legge, e quella desidera di sapere ; cioè quello che l'autore abbia voluto sentire per quello veltro, la cui nazione dice dovere esser “ tra feltro e feltro ”. »³⁰⁸

³⁰⁷ Le néologisme a été forgé par Michel Tournier afin d'exprimer un équivalent de la notion d'anachronisme relative à l'espace. Michel Tournier, Edouard Boubat, *Vues de dos*, Paris, Gallimard, 1981.

³⁰⁸ Giovanni Boccaccio, *Il Comento alla Divina Commedia, e gli altri scritti intorno a Dante*, vol. 1, iBooks, projet Gutenberg, p. 394.

*Ill.60. La vue du ciel que découvrent les marionnettes jetées dans la fosse à ordures dans Qu'est-ce que les nuages ? (gauche haut). Feutre vu au microscope Dino Lite 50X, États-Unis (gauche bas). Personnage du Décaméron de Pasolini avec un vêtement en feutre (droite haut). Image à échelle 20000 nm montrant la kératine présente dans la fibre de laine enroulée sous forme d'hélice alpha (droite bas)*³⁰⁹.

Dans le premier chant de l'*Enfer* de la *Divine comédie* de Dante, l'expression « tra feltro e feltro », présente dans le vers 105, demeure la « plus obscure du passage »³¹⁰ selon Anna Maria Chiavacci Leonardo. Elle est l'auteure d'un des commentaires récents accompagnant l'édition de *La divina commedia* chez Mondadori. Elle a signé de nombreux travaux sur Dante à qui elle a dédié l'intégralité de sa carrière. La spécialiste de Dante considère que cette expression n'a toujours pas été déchiffrée, bien que les chercheurs ayant travaillé sur le texte aient été très nombreux pendant les sept cents ans qui nous séparent de la création de l'œuvre. Il faut situer ce vers à l'intérieur du récit du début de l'*Enfer* afin de comprendre à quoi se réfère le mot « veltro » auquel, « feltro » rime et se réfère. Dante décrit de façon allégorique un moment de détresse et d'accablement qui se

³⁰⁹ <https://www.olympus-lifescience.com/en/microscope-resource/galleries/polarizedlight/pages/sheepwoolfeltlarge/>, l'image est accompagnée de la légende suivante : « The wool of sheep, which is primarily composed of the protein keratin, is distinctly wavy, as many as 30 waves being present in a single inch of the natural fiber. This characteristic waviness greatly contributes to the excellent felting ability of wool. » Il s'agit d'une image à échelle 20000 nm montrant la kératine présente dans la fibre de laine enroulée sous forme d'hélice alpha.

³¹⁰ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, coll. « Oscar classici », Mondadori, Milano, 2005, p. 30.

présente comme une forêt obscure dans laquelle il avance vers une colline par-delà laquelle il peut apercevoir les rayons du soleil symbolisant le droit chemin. Mais lorsqu'il veut avancer dans cette direction, trois bêtes lui coupent le chemin. Elles apparaissent dans cet ordre : une panthère « couverte d'un pelage moucheté »³¹¹ identifiée à la luxure, ensuite un lion symbolisant l'orgueil et enfin une louve, incarnant l'avarice, le pire des vices qui « ruina la vie de bien des peuples »³¹². Cette dernière apparition emplît l'âme de Dante d'une telle terreur qu'il pense ne plus avoir la force de poursuivre le chemin jusqu'à la colline. C'est à ce moment-là qu'apparaît Virgile et, Dante, le reconnaissant peu à peu grâce aux indices que le grand poète antique lui donne et reconnaissant en lui la force de sa vocation d'écrivain, il lui demande de le défendre contre la louve. Virgile lui répond « Il te faut suivre un parcours différent »³¹³ afin de sortir de cet endroit dominé par l'avarice et où les gens contaminés par ce vice se multiplieront sans cesse. Mais même l'avarice trouvera sa fin lorsque « enfin le Vautre viendra l'exterminer dans la douleur »³¹⁴. Vautre est la traduction française du « veltro », que Christian Bec a choisi d'écrire avec une majuscule. C'est un chien de chasse dont il a été communément considéré qu'il représente « un futur réformateur du monde : l'empereur ou un pape »³¹⁵. Les vers 103 à 105 sont des descriptions chiffrées du « veltro » :

*Lui, ne se nourrira d'or ni de terres,
mais de sagesse, de vertu, d'amour
et sa nation sera de feltre à feltre.*

Le traducteur français ne s'autorise pas à traduire ces derniers mots du vers 105, justement à cause de leur « obscurité oraculaire »³¹⁶. L'édition française énumère quelques significations possibles, qui ne correspondent pas au premier choix interprétatif de la spécialiste italienne. En acceptant que « feltro » nécessite une traduction littérale, il serait alors fait référence au feutre comme matière modeste « symbole d'une humble origine »³¹⁷. L'autre possibilité serait que le mot feutre indique ici par métonymie l'urne de vote, qui était revêtue de cette matière à l'époque. Ce qui représenterait symboliquement « une élection démocratique »³¹⁸. La deuxième signification que le traducteur français juge pertinente est que la répétition de ce mot intraduisible désignerait : « les localités de Feltre et de Montefeltro (délimitant plus ou moins les terres appartenant à Cangrande della Scala) »³¹⁹. D'autres commentateurs soutiennent cette possibilité, étant donné que Dante parle élogieusement de Cangrande – son nom laisse entendre « cane » qui veut dire « chien » en italien,

³¹¹ Dante, *Œuvres complètes*, traductions de Christian Bec, Roberto Barbone, François Livi, Marc Scialom et Antonio Stäuble, sous la direction de Christian Bec, Librairie générale française, La Pochothèque, 1996, p. 600.

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*, note de bas de page 1.

³¹⁶ *Ibid.*, note de bas de page 2.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*

donc potentiellement chien de chasse (« veltro ») – du chant 17 du *Paradis* 76-93. Ci-dessous les mêmes vers dans l'italien d'origine :

*Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapienza, amore e virtute,
e sua nazione sarà tra feltro e feltro.*³²⁰

Chiavacci Leonardo met la préservation de cette énigme sur le compte de l'intention de Dante qui l'aurait voulu impossible à élucider, « selon les normes du parler prophétique »³²¹. Elle exprime tout de même une préférence pour une des explications les plus anciennes, présente chez Jacopo, Lana, Pietro, Buti, et qui entendrait par « tra feltro e feltro », « tra cielo e cielo »³²². On nous explique qu'il s'agit d'un lieu commun chez Dante que de faire dépendre d'un bouleversement des cieux, l'arrivée d'un être humain capable de restaurer l'ordre terrestre. C'est-à-dire qu'un être messianique viendra lors d'une certaine configuration astrale. Les anciens commentateurs auraient vu une équivalence entre feutre et ciel à cause de la façon dont ils considéraient la composition physique des éléments. Ainsi pour Buti, le feutre, en tant que matière obtenue par compression et non par tissage, serait comme le ciel qui était considéré « di materia solida e intera »³²³. L'interprétation du « feltro » comme matière pour se vêtir, étant donné que l'on considérait le feutre comme une matière vile, grossière, pourrait aller au-delà de l'indice de la naissance³²⁴ humble, jusqu'au vêtement volontairement pauvre de certains ordres religieux. D'où certains qui ont pu penser que Dante n'y entend non pas un gouverneur politique mais un réformateur religieux ; il paraît qu'il partageait des « espoirs réformistes joachimites »³²⁵. Il est également mentionné qu'il pourrait s'agir de Dante lui-même. Pour conclure la spécialiste avoue « penser avec certitude que le « veltro » ne pourrait être qu'un restaurateur de l'empire »³²⁶ et pour finir cette note, elle montre aussi une certaine indulgence vis-à-vis de l'identification avec Cangrande.

La reconstitution du *Décameron* en 1970 peut se définir comme la rencontre de deux auteurs fortement préoccupés par Dante : Pasolini et Boccace. La première réalisation cinématographique de Pasolini, le film *Accattone*, annonce sa propre généalogie en évoquant les vers 104-107 du chant V du *Purgatoire* de Dante³²⁷. La représentation que Pasolini crée à propos d'un petit proxénète de la banlieue romaine au début des années 60, est, par-delà l'ancrage dans une réalité sociale contemporaine, l'expression de la continuité d'un regard posé sur une réalité généralement

³²⁰ Dante Aligheri, *La Divina Commedia. Inferno*, p. 30.

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, p. 39.

³²⁴ Chiavacci Leonardo interprète « nazione » comme « nascita » (« naissance ») car il paraît que c'était l'acception que ce terme avait parmi les écrivains du Trecento. L'édition française traduit « nation ».

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ « ... l'angel dio Dio mi prese, e quel d'inferno/ gridava : « O tu del Ciel, perchè mi privi ? / Tu ne porti di costui l'eterno/ per una lavrimetta che'l mi toglie... ».

humaine : le désir de délivrance. Nombreuses sont les références à Dante dans l'œuvre de Pasolini : de son essai « La volontà di Dante a essere poeta » à la ridiculisation des spécialistes de Dante en tant que « dentistes dantesques » dans *Uccellacci e uccellini*, du projet inabouti de *La mortaccia*³²⁸ à *La divina mimesis*³²⁹ et jusqu'à la structure dantesque qu'il choisit pour organiser thématiquement les tortures dans *Salò*. Mis à part ses œuvres inspirées par Dante, soit au niveau du sujet soit au niveau de la métrique – *La caccia di Diana*, *Comedia delle ninfe fiorentine*, *Amorosa visione*, Boccace a produit un vaste commentaire de la *Divine Comédie*. À la moitié du 14^e siècle le gouvernement de Florence lui donne en charge la chaire, tout juste créée, qui a comme vocation l'exégèse des textes de Dante. Vers la fin de sa vie il est invité à faire la lecture publique des chants de la *Divine Comédie*. Il est convenu de voir en Dante le fondateur de la poésie italienne et en Boccace l'initiateur de la prose. Dichotomie établie par la postérité alors que les deux auteurs ont écrit en vers et en prose. Pasolini utilisera également les deux formes d'expression littéraire et il montrera dans *La rage* l'indispensabilité des deux pour dire la vérité du monde. Ainsi, bien que le *Décameron* adapte un texte en prose, une dimension poétique s'y trouve et elle s'apparente de manière directe à Dante, mais aussi de façon indirecte, à travers le rapport de Boccace à Dante.

Pour chaque chant de la *Comédie* de Dante, Boccace propose des explications détaillées du sens littéraire et allégorique. Il n'expose pas uniquement son commentaire, mais aussi d'autres avis qu'il juge plus ou moins légitimes en en constituant une sorte d'anthologie. Surtout, le sens allégorique engage la présentation de multiples interprétations comme émergeant directement du dire de l'auteur ou comme de celui des uns et des autres auxquels il souscrit plus ou moins. À regarder la façon dont l'auteur-narrateur s'exprime à l'intérieur du texte du *Décameron* par une multitude d'avis ambivalents, on peut dire que la posture de commentateur dans laquelle l'a plongé non seulement l'écriture du commentaire de la *Comédie*, mais son admiration même pour Dante, est une de ses caractéristiques en tant qu'auteur.

Qu'il s'agisse de Pasolini, de Boccace ou de Dante lui-même, chacun de ces auteurs vit sa vocation littéraire avec la conscience et la vénération d'un ou des poètes précédents. Ce qui est à la fois un soutien, une valeur indépassable, un père à suivre et à détronner, un symbole, un fantasme. Le maître est incontournable et par rapport à celui qui a originairement créé de la littérature, celle que crée

³²⁸ « Il évoque plusieurs fois le projet de *La mortaccia* (« Sale mort »), qui aurait dû être un pastiche grotesque en prose de la *Divine Comédie* (un Dante de bandes dessinées, dit Pasolini, ou de roman-photo) qui eût raconté la descente aux enfers d'une prostituée romaine, rencontrant là-bas des personnalités politiques et littéraires contemporaines. Le projet dont il ne subsiste qu'un peu plus de cinq pages publiées dans *Ali dagli occhi azzurri*, et datées de 1959 (« Chants 1 et 2 »), a été abandonné, mais l'idée d'un pastiche de la *Comédie* est revenue sous une forme moins caricaturale et plus autobiographique avec *La Divine Mimesis*, vers 1963, récit fondé sous le même principe, et lui aussi inachevé. » et note de bas de page 22 : « Les « fragments » publiés de *La mortaccia* décrivent en discours indirect libre la prostituée Teresa suivant Dante lui-même à travers les borgate jusqu'à la porte de la prison de Rebibbia, où, laissant toute espérance, elle est prise de convulsions. » (Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, op.cit., p. 57).

³²⁹ Pier Paolo Pasolini, *La divina mimesis*, Torino, Einaudi, 1975.

l'auteur contemporain est déjà une métalittérature. Dante se met en scène lui-même comme traversant une construction à l'intérieur de laquelle il est guidé par la littérature, par la poésie, mais où il se perçoit comme étant (momentanément) en dehors. Boccace met en place un cadre dans le *Décameron* pour donner voix aux récits des autres. Pasolini aussi crée son film à l'intérieur duquel il se place en dehors de l'œuvre. L'auteur si conscient de son précurseur crée une œuvre qui se présente comme métalittéraire et qui tente par d'autres biais que ceux déjà établis par l'auteur qui a fait autorité auparavant, à renouer avec la réalité. Au-delà de la référence directe, il y a une méthodologie généalogique qui est mise en place, héritée. Nous avons ici une transparence totale de l'apprentissage de la création. Ce qui est tout à fait unique, une sorte de mythologie qui montre l'impossibilité de devenir génie face à un génie du passé et qui finit par créer un génie. La modernité (surtout le romantisme) a mystifié le génie. On nous a fait croire qu'il était une unité inabordable alors que cette filiation italienne de Virgile à Pasolini, en passant par Dante et Boccace, offre avec une transparence totale son devenir comme étant profondément imbriqué au passé de la culture et à l'actualité de la vie. Dans la filiation Dante, Boccace, Pasolini il y a « la volonté d'être poète » qui entraîne dans la construction du créateur le désir de salut du monde auquel il appartient. Nous sommes témoins ici d'un processus de devenir continu assemblant le devenir personnel de l'auteur avec la nécessité de faire émerger la vérité par rapport à son monde. La création existe comme projection partagée d'un monde de vérité dont la première prémisse est le réalisme.

Mais il est ici question de feutre.

Cette matière, dont sont vêtus une partie des personnages du *Décameron* de Pasolini, enveloppe toujours de mystère le « veltro » de Dante. À ce passage de Dante, Boccace donne tout d'abord l'explication littérale. Ce qui est pour le passage concerné, une explicitation du sens des mots. En ce qui concerne le « peltro » (l'étain), Boccace informe ses lecteurs qu'il s'agit d'une « vile espèce de métal composée d'autres »³³⁰. Pour « feltro » il semble faire appel à un sens commun en formulant ainsi : « la plus basse espèce de drap, comme chacun le sait manifestement »³³¹. Les deux matières sont décrites comme étant viles. La première caractérise le « veltro » par antinomie. La deuxième pourrait également être antinomique, mais on ne le sait pas. Boccace ne dit rien à ce sujet. Bien qu'il signale par ailleurs quand un mot est porteur d'un sens ironique (même dans cette partie dédiée au sens littéral). Par exemple lorsqu'il se réfère à un vers ultérieur qui dit « humble Italie » alors que Dante aurait entendu « superbe ». Le commentaire du sens littéral n'en dit pas plus sur la question du feutre. Il nous informe sur la convenance de la perception du feutre comme matière grossière. La première interprétation que Boccace donne du sens allégorique du « feltro » rejoint les premiers commentateurs auxquels Chiavacci Leonardo donne également raison, c'est-à-dire, qu'il

³³⁰ Giovanni Boccaccio, *Il Comento alla Divina Commedia, e gli altri scritti intorno a Dante*, vol. 1, p. 322.

³³¹ *Ibid.*

s'agirait d'une constellation céleste. Il est remarquable de constater le nombre d'occurrences particulièrement important du pronom « io » (je) dans cette interprétation du sens allégorique. L'incertitude qui plane sur ce passage chiffré, le besoin de rapporter aussi d'autres avis que le sien pour compléter une vision d'auteur qu'on n'aurait peut-être pas entièrement saisie, donne une place importante à la marque de la première personne qu'est le « je ». Un des articles les plus saisissants parus lors du tournage du film *Décameron* où Pasolini explique ses intentions quant au film qu'il est en train de tourner, s'intitule « Io e Boccaccio ». La confrontation avec l'autre auteur le force à définir son « je » et l'engage en tant que co-auteur, qu'il s'agisse d'une inspiration, d'un commentaire ou d'une adaptation. Le développement concernant le passage sur le feutre est, en plus du déploiement détaillé du sens possible, une réflexion générale sur le sens caché des mots : « comment se rendre compte lesquels sont écrits pour signifier autre chose ? »³³² Cette réflexion ancre la valeur incontestable de la littéralité au sein même de l'allégorie. Ainsi ce passage qui expose différentes significations possibles de l'expression « tra feltro e feltro », un cheminement à travers l'incertitude, s'achève sur la certitude de ce qu'est le propre de l'allégorie. Le propre de l'allégorie n'est pas uniquement d'énoncer, mais aussi d'omettre. Il est temps de se rappeler l'omission de Donati du *Sonnet 50* de Pasolini, qui a été évoqué dans l'introduction de cette partie, pour voir que l'omission que suppose l'allégorie est loin d'être de la négligence. En concluant, Boccace complexifie la question du sens caché des mots. Mais une nuance se précise. Il n'est donc pas forcément question de chercher dans les mots un sens caché, mais quelque chose qui a été omis et qui est donc en dehors du mot. Ce qui a été omis n'est pas forcément à chercher comme le sens caché d'un mot en particulier. Le sens omis est en dehors des mots tout en restant pour autant attaché à l'allégorie. Constat qui, dans ce contexte pose une limite à la recherche du sens du mot « feltro », mais qui ouvre néanmoins un potentiel infini à une exploration de l'omission que ce même « feltro » pourrait impliquer.

Revenons donc à l'affirmation de Boccace sur le sens de « tra feltro e feltro ». Sans indiquer une identification de la matière du feutre avec celle du ciel, comme l'avaient fait d'autres commentateurs de son époque susmentionnés, Boccace soutient qu'il s'agit d'une constellation céleste. Il donne comme argument une entente tripartite : « per quello che io abbia potuto comprendere, si per le parole dell'autore, si per li ragionamenti intorno a questo di ciascuno il quale ha alcun sentimento »³³³. Se réunissent donc pour donner raison à cette signification trois éléments dans cet ordre : la compréhension de Boccace, ce qui résulte des mots de l'auteur et les raisonnements des personnes sensées. Ces trois instances réunies valident ce que l'auteur entend (par les mots qu'il utilise) par « tra feltro e feltro » et il s'agirait donc d'une constellation céleste.

³³² « come acconciarsi quelle che per significare altro si scrivono ? », *Ibid.*, p. 403.

³³³ Giovanni Boccaccio, *Il Comento alla Divina Commedia, e gli altri scritti intorno a Dante*, vol. 1, p. 394.

Son avènement devrait « généralement apporter aux humains la vertu de la libéralité »³³⁴. Il semble tout à fait pertinent que Boccace identifie la vautre comme l'allégorie d'une vertu par opposition à l'allégorie de l'avarice représentée par la louve. Cela est plus crédible que son identification à un personnage religieux ou historique, au sein d'une logique d'oppositions symétriques. Cela n'exclut pas de fait la possibilité que l'avènement d'une époque généralement imprégnée par la libéralité se fasse sous la gouvernance politique ou spirituelle d'un chef. Mais ce personnage s'apparente au feutre et non pas au vautre.

Boccace nous dit, en interprétant Dante, que l'avarice, installée depuis fort longtemps, continuera à proliférer. Lorsque la mutation adviendra, sera-t-elle déterminée par le mouvement des corps célestes ou par la dynamique d'un autre type de conjoncture ?³³⁵ Les deux hypothèses sont-elles possibles, ou bien la seconde est-elle la conséquence de la première ? Cela induira à la fois le changement des coutumes des gens, mais aussi un déplacement dans l'espace, une migration. (Nous sommes à une époque où les mots costume et coutume se superposent encore dans un mot unique qui englobe les deux significations.) La suite de la réflexion de Boccace prend un chemin à la fois évident et mystérieux. Évident car il retrace les grands pouvoirs connus dans l'histoire de l'humanité (qu'il désigne comme une somme de l'histoire des gens et de l'histoire de l'art). Mystérieux car le lien exact entre le feutre et la constellation ou conjoncture qu'il représente n'est pas exact : ces civilisations ont-elles été sujettes tour à tour à l'avarice jusqu'à leur propre destruction ? Est-ce donc l'apparition de la libéralité à un autre endroit de la terre qui a fondé de nouvelles civilisations, avec des coutumes différentes ? Est-ce que le feutre représente la constellation ou la conjoncture propre à l'avarice ou bien le terreau propice pour la germination d'une nouvelle civilisation imprégnée par la libéralité ? Il y aurait donc un cycle de mise à mort et de résurgence catalysé par l'extinction d'une civilisation sous le poids d'une trop forte prolifération de l'avarice.

À sa manière, Pasolini a également créé un récit de ce type dans son scénario *Porno-Théo-Kolossal*³³⁶, qui n'a finalement pas été tourné. Les villes traversées par un Roi Mage et son serviteur à la recherche du lieu de naissance du Messie, sous la guidance de la comète nommée « Idéologie », sont : Sodome (Rome), Gomorrhe (Milan), Numance (Paris) et Ur. Chacune représente une utopie (idéologique) et corrobore la façon dont sont présentées ces villes dans l'Ancien testament avec une lecture critique par Pasolini des villes actuelles. Pour les deux premières il s'agit de l'éradication des civilisations dont la forme de décadence visait notamment des comportements sexuels. Pasolini travaille le motif de l'impossibilité d'établir un équilibre par la tolérance des différents

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*, p. 395.

³³⁶ Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal* suivi de *Le Cinéma*, édité par Davide Luglio, traduction par Hervé Joubert-Laurencin, revue par Davide Luglio, traduction de *Le cinéma* par Davide Luglio, Éditions Mimésis, 2016.

comportements sexuels, chaque droit devenant une norme qui construit une autre dimension pour la transgression. Les villes suivantes expriment le totalitarisme – Paris – et l’anéantissement de l’authenticité par la mondialisation économique – Ur.

Boccace, à la recherche du sens de « tra feltro e feltro », évoque certaines civilisations qui ont été puissantes au fil de l’histoire, mais chacune ayant fini par s’éteindre. Une augmentation dégénérative de l’avarice expliquerait à l’échelle de l’histoire de l’humanité la fin de certaines civilisations et l’apparition d’une constellation favorable ailleurs, l’émergence de nouvelles civilisations. Ces nouvelles pousses, héritent en partie de la civilisation précédente (notamment autour du bassin méditerranéen où cela se voit concrètement dans les traces que l’art nous a laissées).

Nommant civilisation « empire des choses temporelles », Boccace retrace les centres dominants de l’histoire, ainsi : au début le roi Nino, donc l’empire Assyrien, puis l’Egypte, la Grèce, Alexandre le Grand roi de Macédoine qui fit son empire en Asie, à nouveau transporté en Grèce puis chez les latins, ensuite les allemands et les gallois, pour enfin mentionner la menace que cela puisse aller jusqu’en Angleterre. Ce qui est suivi dans cette énumération, c’est le pouvoir politique et économique mais aussi les centres d’épanouissement de la religion et des sciences. Ces mouvements dans le ciel se répercutent ici-bas (« quaggiù »), ils commencent ici, s’accomplissent sur la terre. Leurs effets peuvent toucher un seul homme ou plusieurs. Parfois on voit qu’un mouvement substantiel a pu être l’œuvre d’un seul homme : un roi ou un empereur. Ce n’est pas lui qui doit être confondu avec le vautre, mais il doit être vu comme l’effet bénéfique de cette constellation. Au final ce n’est pas tant le sens du texte de Dante qui est si difficile à comprendre, car il construit tout simplement l’allégorie opposée à la louve, qui est respectivement la vertu opposée à l’avarice, donc la libéralité. Mais c’est la curiosité du lecteur cherchant à pouvoir nommer une personne qui puisse correspondre à la description, afin de pouvoir anticiper sur le moment de basculement dans une autre ère. C’est cela qui crée autant de curiosité et de doutes et non pas le texte en lui-même. Le fait que Boccace sépare son explication dans cette première partie où pour lui les choses sont claires, et qu’ensuite il revient à la curiosité générale sans jamais dire qu’il partage les autres interprétations, appuie cette hypothèse. À ce point de la discussion Boccace a déjà fixé ce qu’il entend comme étant la juste interprétation. À partir de « E costui mostra dovere essere virtuosissimo uomo, e che la nazione sua debba essere tra feltro e feltro. E questa quella parte dalla quale muove tutto il dubbio che nella presenta descrizione si contiene. »³³⁷ Boccace présente les autres interprétations connues mais par rapport auxquelles il se montre sceptique³³⁸. Et il finit comme il a déjà été dit, en se rebellant ouvertement contre une tendance à vouloir toujours trouver

³³⁷ Giovanni Boccaccio, *Il Comento alla Divina Commedia, e gli altri scritti intorno a Dante*, vol. 1, p. 396.

³³⁸ Il s’agit de la suite de la précédente citation « La qual parte io manifestamente confesso ch’io non intendo : e perciò in questa sarò più recitatore de’ sentimenti altrui che esponente de’ miei. », *Ibid.*, p. 396-397.

un sens caché, comme étant une manière de passer à côté de l'allégorie, et donc de l'œuvre. Mais Boccace expose tout de même ces hypothèses auxquelles il ne croit pas, en se demandant à la fin : « Perché dich'io tante parole ? Questa ragione non procede in alcuno atto. »³³⁹ Nous avons ici une situation d'écriture tout à fait paradoxale si on y pense bien. Il est absurde d'exposer tout le développement d'une hypothèse sans y croire. Cette adresse interrogative à soi-même est très empreinte d'oralité. Il arrive pour une raison inconsciente de s'attarder à l'oral sur une pensée qu'on estime tout de suite après ne pas avoir lieu d'être. Mais dans le cas d'un texte comme celui-ci, travaillé de toute évidence avec une attention particulière, cela relève d'une stratégie rhétorique. Étant donné le statut que Dante avait déjà dans la culture italienne, peut-être que Boccace, même en présentant sa propre vision, se doit de présenter aussi les autres points de vue afin de proposer une vision d'ensemble sur l'œuvre, intégrant donc les différentes approches. En quelque sorte la grandeur de l'écrivain Dante se mesure aussi à l'aune de la multiplicité des interprétations comme à la multiplicité des lecteurs. Il est possible également que Boccace ne pouvait tout simplement, question de convenance, exposer uniquement son avis dans un livre portant sur un sujet aussi grand et appartenant déjà à tous. Mais au-delà des circonstances qui auraient imposé le détour de l'expression directe de son avis, Boccace prend manifestement un certain plaisir à exprimer l'altérité. Dans ce cas, ce qui est différent de son avis, comme dans le cas du *Décameron*, n'est pas l'objet d'une élimination, mais, au contraire l'objet d'une description détaillée. Au-delà de la différence, voire même de l'aversion au niveau des principes, des valeurs et des positions politiques, le plaisir d'observer et de décrire ce qui est autre, ne s'épuise jamais. Cela est aussi le cas de Dante : de toute évidence le plaisir de la description prime sur toute animosité, sur le règlement de comptes qu'il met en place en créant un jugement ultime selon ses critères. *L'Enfer* est beauté et plaisir de par les descriptions, malgré les menaces, le danger, le constat des vices humains. La curiosité infinie pour l'altérité est sûrement ce qu'on appelle réalisme chez Dante et chez Boccace. Le fait que cela se doit d'être dit et représenté, quitte à ce que la personne de l'auteur s'en dédise et s'en désolidarise comme personnage. Pasolini explique très bien, dans l'entretien accordé à Gideon Bachman sur le tournage de *Salò*, l'existence permanente de deux dimensions : un appareil critique construit par l'éducation et par ses propres partis pris et, d'autre part, un regard « sacré » sur les choses.

« Quand je regarde les choses, j'ai un regard rationnel, critique, que je tiens de ma culture laïque, bourgeoise, puis marxiste, et, du coup, il y a un exercice continu de ma raison sur les choses du monde. Mais mon regard vrai, ancien, plus archaïque, que j'ai eu en naissant, formé dans ma première enfance, mon regard originaire, est un regard sacré sur les choses.

³³⁹ *Ibid.*, p. 398.

Je vois les choses, comme au fond les voient tous ceux qui ont une vocation poétique, c'est-à-dire comme un fait miraculeux et quasiment sacré. Et rien ne peut désacraliser ma sacralité fondamentale. »³⁴⁰

L'hypothèse à laquelle Boccace ne croit pas du tout mais qu'il tient à exposer est celle qui ferait croire que le veltro est le Christ, que, dans ce cas « tra feltro e feltro » représenterait la naissance de la Vierge Marie dans d'humbles conditions. L'argument de Boccace contre cette opinion est que la naissance du Christ a déjà eu lieu 1373 années auparavant alors que la naissance du veltro est vue par Dante dans le futur. Tout de même, étant donné ce qu'il avait exposé antérieurement quant à la cyclicité des civilisations et à l'avènement régulier d'une conjoncture apportant la libéralité d'au moins une personne importante sinon de plusieurs, il est possible que le symbole ultime de cette vertu soit le Christ. Le sacrifice de soi est une forme extrême de libéralité.

« Tra feltro e feltro » comme image de l'Immaculée Conception et en même temps de la condition humble, est une belle métaphore. Il avait été établi que feltro se réfère au ciel et pourtant Boccace refuse qu'on présente la naissance de Jésus entre de vils pans puisqu'il était « fils du Roi du ciel et de la terre et de la Vierge, qui était de provenance royale »³⁴¹.

L'interprétation qu'il présente juste après, suit le même chemin causal : une puissance particulière dont une constellation d'étoiles se trouve soudainement investie, envoie son influence sur la terre où cela touche un être en particulier. Ce dernier, accomplissant des actes exceptionnels sans être avide de richesses, parvient à convaincre les autres de le suivre par l'exemple qu'il donne de la munificence. Lorsqu'il arrive à toucher les autres âmes et que les autres êtres le suivent, l'avarice sera définitivement chassée du monde. Cette diffusion se fera aussi à l'échelle des pays – on comprend la place de l'Italie dans la vision de Dante et de Boccace. L'Italie qui « già fu capo del mondo »³⁴² mais où le vice de l'avarice a désormais une puissance plus grande que nulle part ailleurs, parviendrait grâce à cette constellation favorable non seulement à se redresser, mais deviendrait la sauveuse du reste du monde. Ainsi chassée, l'avarice se retrouvera en enfer, où est sa juste place, à côté d'autres vices et d'où elle était surgie au départ. Les défenseurs de cette hypothèse évoquent une époque révolue où cela était déjà advenu : le règne de Saturne. Ces temps semblent avoir été « d'or » pour une catégorie bien particulière : les poètes : « cioè pieni di buona e di pura semplicità, e ne' quali questi beni temporali dicono che erano tutti comuni ; e per conseguente, se questo fu, anche dover essere che questi sotto il governo d'alcuno altro uomo sarebbono. » Boccace ne souscrit pas à cette vision utopique. Il préfère à une vision (qui devrait être d'origine mythologique) d'un monde qui se passe de la nécessité de la gouvernance et où tous les biens sont communs, un monde empreint de libéralité, ce qui est très différent et, en tous les cas,

³⁴⁰ *Pasolini prossimo nostro*, vers la fin du film, minute 50.

³⁴¹ Giovanni Boccaccio, *Il Comento alla Divina Commedia, e gli altri scritti intorno a Dante*, vol. 1, p. 398.

³⁴² *Ibid.*, p 399.

plus probable. Il est à souligner que Boccace surenchérit ici sur la grossièreté du feutre, non seulement cette matière est vile, mais elle est plus vile que toute autre matière³⁴³.

S'ensuit enfin la partie de l'interprétation du sens allégorique qui concerne de plus près la matière elle-même mais aussi les significations qui lui sont attachées directement et non seulement comme clé pour décrypter la nature du vautre. Tout en considérant qu'il s'agit d'une mutation se concrétisant par « permutarsi i costumi degli uomini, e gli appetiti da avarizia in liberalità »³⁴⁴, il est proposé ici de situer le point de départ de cette conversion en Mongolie, justement là, où il estime que s'amasse la plus grande quantité de richesses sur terre. Ceux qui soutiennent cette hypothèse, donnent comme argument une ancienne coutume des tatares. À la mort de l'empereur, un de ses serviteurs traverse la région portant un morceau de feutre perché sur une canne. L'exhibant ainsi aux yeux des gens, l'homme décriait l'avarice de l'empereur en leur faisant part du fait que ce pauvre morceau de feutre est tout ce qu'il lègue de ses richesses à son peuple. Ensuite leur empereur sera enveloppé dans ce même feutre et mis ainsi, sans aucun autre embellissement, dans sa tombe. Celui qui naîtra en Mongolie entre feutre et feutre serait donc un empereur se situant entre le feutre ayant enveloppé son prédécesseur après sa mort, et celui dans lequel il sera enveloppé lui-même après sa propre mort. L'avis semble répandu que cette option serait vraisemblable, Boccace ne la partage pas pour autant et dit même que cela le fait rire que d'imaginer un personnage empreint de libéralité émergeant de ce peuple dont aucune quantité de richesses ne rassasiera jamais l'avarice. (Le principe même de la constellation qui provoquera le changement est oublié ici. On pourrait dire que Boccace va choisir de croire dans la nécessité d'un déplacement dans l'espace également, comme il a été dit en exposant le cycle de morts et de naissances de civilisations. Pour autant il accorde bien à l'Italie, considérée quelques lignes plus haut comme la nation la plus avare, le bénéfice potentiel d'accueillir le sauveur parmi ses citoyens.)

Boccace invite chacun à croire ce qu'il voudra tout en précisant qu'à son avis cela arrivera quand Dieu en aura envie, c'est-à-dire qu'aucun indice, qu'il soit plus ou moins vraisemblable n'a de poids face à un mouvement céleste imprévisible. Ce qui renvoie à une forme de dilettantisme toute envie de prévoir où et comment cela aura lieu. « (...) io per me credo, quando piacer di Dio sara, o con opera del cielo o senza, si trasmuteranno in meglio i nostri costumi »³⁴⁵. Comme dans un soupir final qui met un point final aux interprétations de ce passage, avec une certaine suspicion de s'être attardé sur des spéculations et non sur des interprétations, Boccace s'apprête à laisser tomber même l'interprétation qu'il avait soutenue au départ, celle du ciel et de la constellation en laissant tout advenir selon la volonté de Dieu. Pour que la mutation s'accomplisse tout élément demeure

³⁴³ « questa spezie di panno è, oltre ogni altra, vilissima », p. 399.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 400.

³⁴⁵ Giovanni Boccaccio, *Il Comento alla Divina Commedia, e gli altri scritti intorno a Dante*, vol. 1, p. 400.

dispensable, même ceux qui s'apparentent de façon la plus pertinente au feutre – le ciel – le seul élément indispensable reste la volonté de Dieu.

Proposant de façon littérale de nouveaux costumes aux personnages du *Décameron*, Pasolini donne-il forme à cette mutation souhaitée par Dante et commentée par Boccace ? Car l'originalité des costumes du film consiste dans le choix du feutre, ce qui représente une mutation par rapport à une reproduction fidèle des costumes médiévaux, comme il l'a été dit dans l'introduction.

Par la suite seront exposés certains aspects de l'histoire du feutre afin d'étudier la réalité historique propre et la symbolique de cette matière non-tissée.

CHAPITRE 12 - LE FEUTRE DANS L'OEUVRE DE JOSEPH BEUYS

En 1970, au moment où se prépare le tournage du Décaméron, Joseph Beuys crée lui aussi un costume en feutre. Si les raisons du choix du feutre par Donati restent un mystère, l'exploration archéologique du choix de cette matière s'éclaire en observant d'autres artistes qui l'ont choisie. Pour des raisons de contemporanéité, de significations que la matière elle-même sous-tend et pour des analogies politiques entre ceux qui la choisissent, il est pertinent d'apprendre de Beuys ce que le processus du Décaméron nous cache. Beuys sera ici le porte-parole d'une sémiologie générique du feutre – notamment en tant que matière protégeant la survie – et, en même temps, la preuve d'une circulation des sens esthétiques et politiques à travers la matière.

I — EN 1970 JOSEPH BEUYS CRÉE AUSSI UN COSTUME EN FEUTRE

Né en 1921, l'artiste allemand Joseph Beuys a été strictement contemporain de Pasolini (né en 1922). Il est difficile de savoir s'ils avaient eu connaissance l'un de l'autre de leur vivant. Les textes théoriques ne les font pas se rencontrer³⁴⁶. Certes une exposition intitulée « annisettanta » les a fait se rencontrer de manière posthume, parmi d'autres artistes comme Andy Warhol. Sous-intitulée « la longue décennie du siècle bref »³⁴⁷, l'exposition évoque les années 70 du 20^{ème} siècle, quelques années après le début du siècle suivant, en 2007. Le communiqué de presse de l'exposition qui a eu lieu à la Triennale de Milan, organisée par Gianni Canova, se propose de faire parcourir au visiteur un labyrinthe reconstituant « une des périodes les plus riches, complexes et contradictoires de notre histoire récente ». L'exposition s'articule autour des mots-clés « corps, voyage, conflit, cortège » et

³⁴⁶ Il existe un article où Pasolini est comparé à des artistes performeurs de la même époque, dont Beuys. Olga V. Solovieva « The Intellectual Embodied in his Medium, or the Cinematic Passion of Pier Paolo Pasolini » in *Italian Culture*, Volume 29, 2011, p. 52-68 « The art historian Lea Vergine's description of the sensibility of performance and body artists such as Beuys, Marioni, Chiari, and Zaza may be applied also to Pasolini, who shared their desire "to act as a function of 'the other,' [. . .] to live collective ethos and pathos ».

³⁴⁷ « annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve » curateur Gianni Canova, scénographie Mario Bellini, Triennale de Milan, 27 octobre 2007 – 30 mars 2008, communiqué de presse : <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/61123>.

engage une bonne partie des domaines culturels et médiatiques, tels que l'art et la littérature, la musique, la bande-dessinée, le sport. C'est en faisant le compte rendu de l'exposition que le rédacteur en chef du site lacritique.org, Christian Gattinoni³⁴⁸, réunit les noms de Pasolini et Beuys en concluant qu'ils en demeurent les figures les plus marquantes³⁴⁹. Gardant l'idée qu'ils partagent la conscience aigüe d'une société en crise face à laquelle ils se posent en tant que critiques, tout en apportant l'offrande ingénieuse de leurs œuvres qui nous inspirent encore, on les mettra en dialogue ici à travers la matière qui a été analysée techniquement et symboliquement dans les sous-chapitres précédents : le feutre.

Bien que la référence mongole de la formule cryptique de Dante « tra feltro e feltro » est écartée tout en étant présentée par Boccace, la Mongolie et la continuité de sa production feutrière seront ici au centre. Suite à la chute de son avion alors qu'il faisait partie de la Luftwaffe, le jeune Joseph Beuys a été sauvé et ramené à la vie par des tatars qui l'ont enveloppé dans de la graisse et du feutre et l'ont nourri avec du lait et du miel. À partir de cet accident dont il s'est sorti sain et sauf grâce à ses sauveurs, l'artiste allemand a développé une mythologie personnelle et y a puisé bonne partie des matières premières de ses sculptures et de ses installations. Que Pasolini, conjointement avec Donati (et Farani), ait conçu à travers le choix du feutre un Moyen Âge utopique qui aurait pu engendrer un autre présent est une hypothèse qui trouve de multiples arguments, mais pas de preuve explicite. Chez Beuys, artiste plasticien, la matière est partie intégrante de son discours sur son propre travail. Si dans le cas de Pasolini la fragmentation des tâches et des inspirations spécifiques à une équipe technique de cinéma, fait que l'on perd parfois la trace de l'argument qui a conduit au choix d'une matière, dans le cas de Beuys la cohérence entre choix et matière est le fait d'une seule personne, l'artiste.

Le feutre est désormais une des matières les plus attachées à la figure de Beuys ; les autres sont : la graisse (le suif), le cuivre, le miel, le bois. La qualité isolante du feutre était ce que Beuys appréciait le plus dans cette matière. Ce qu'il appelait tout simplement « Wärme » (chaleur) ou bien « Wärmeenergie » (énergie de la chaleur), n'était pas uniquement le propre du feutre, mais aussi au niveau symbolique, une condition vitale nécessaire à la création. C'était la condition et l'instrument nécessaire à la concrétisation de ses intentions artistiques. Étant donné la perspective sociale dans laquelle travaillait Beuys, ce qu'il entend par création n'est pas uniquement relié à sa création

³⁴⁸ Artiste et curateur, membre de l'Association internationale des Critiques d'Art et ayant enseigné à l'École Nationale Supérieure de Photographies d'Arles de 1986 à 2016.

³⁴⁹ « Il n'empêche qu'à l'issue des deux visites successives ne subsiste aux côtés de l'œuvre et la pensée de Pasolini que la figure de Beuys, qui n'est pas devenue cliché de mode. Lui seul sait se mettre ainsi en danger, y compris dans une image de fragilité qui ne craint pas le ridicule, il écoute et interprète les signes de crise, ici au propre, « Un tremblement de terre » décliné en un corpus aujourd'hui toujours aussi prégnant. À l'aide de menus objets, de dessins improbables, d'installations expiatoires ou d'images sérigraphiées il se fait le sismographe inquiet de cette décade douloureuse des années 70, des corps glorieux, victimes et identitaires qui le traversent et nous en montrent les trajectoires comme modèles. » <http://www.lacritique.org/article-des-corps-dans-les-annees-70-pasolini-warhol-et-beuys-a-milan>.

artistique mais à un potentiel réel d'évolution humaine, une capacité dont tout un chacun pourrait et devrait disposer. « Beuys entendait la chaleur comme une énergie qui peut pénétrer la matière, tout en étant immatérielle et donc spirituelle. Elle peut circuler librement et est un élément vivifiant qui permet le changement. »³⁵⁰

III.61. Costume en feutre réalisé par l'artiste Joseph Beuys en 1970.

Beuys a réalisé des œuvres en feutre tout le long de la sixième décennie du 20^e siècle, mais le *Costume en feutre* (« *Filanzug* »), date précisément de 1970, année où Pasolini filmait le *Décameron* et où ont été réalisés les costumes en feutre. Le costume réalisé par Beuys n'était pas destiné à être porté, mais l'artiste en a lui-même revêtu un exemplaire au mois de novembre de la même année pour la performance *Action the dead mouse/Isolation Unit* qu'il a réalisée avec Thierry Fox à l'Académie des Beaux-arts de Düsseldorf (Kunstakademie Düsseldorf). Si le feutre est la matière la plus caractéristique de l'œuvre de Beuys, le *Costume en feutre* est l'une des œuvres les plus emblématiques créées avec cette matière. Il contient les deux significations contradictoires de l'isolation que l'artiste attribuait au sens de l'usage de cette matière au sein de son travail « Le costume en feutre représente les deux. D'une part c'est une maison, une grotte qui isole les gens de tout le reste. D'autre part, c'est un signe de l'isolement de l'homme à notre époque. »³⁵¹ Le premier sens de l'isolation correspond à une nécessité vitale et créative, le feutre est un catalyseur pour la

³⁵⁰ Propos recueillis sur le site : <http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/glossar/#warme-2> , qui s'appuient sur les déclarations de Beuys lui-même sur la chaleur et l'évolution reproduites dans l'ouvrage Rainer Rappmann, Peter Schata und Volker Harlan, *Soziale Plastik: Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg 1976, p. 89.

³⁵¹ Carl Haenlein (dirigé par), *Joseph Beuys. Eine Innere Mongolei*. Dschingis Khan, Schamanen, Aktrizen, Ölfarben, Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten, (catalogue de l'exposition qui a eu lieu du 20 juin jusqu'au 16 septembre 1990), Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1990, p. 206.

créativité. La notion de catalyseur est fréquente chez Beuys car il considère les processus individuels et collectifs comme interdépendants, pouvant donc augmenter l'énergie et la créativité d'une société dans son ensemble. Le deuxième sens de l'isolation est une critique adressée à la société contemporaine, au clivage qui s'est installé entre nature et culture et au sein même de la communication humaine. Cette dernière dimension est amenée à son paroxysme par une performance originairement réalisée en 1966, mais qui a été reprise et filmée en 1970 : *Filz TV*³⁵² (*Télé en feutre*). L'écran de la télévision est recouvert d'un morceau de feutre découpé sur mesure. Dans un premier temps, Beuys qui est assis devant la télé sur une chaise de cuisine soulève le coin en bas à gauche du morceau de feutre et l'on découvre une image abîmée et illisible, des traits vibrants qui défilent. Pourtant le son fonctionne et on entend des informations qui ne sont pas du tout anodines mais politiquement essentielles : le détournement d'avion depuis Francfort par le Front Populaire de Libération de la Palestine. Laissant l'écran couvert, Beuys met les gants de boxe qui étaient jusque-là par terre à côté de sa chaise et commence à s'en frapper le visage. Un filtre existe entre la diffusion des informations et le spectateur, mais le message passe, on ne peut pas s'en extraire, l'agressivité s'en prend directement au corps, qu'elle soit l'incidence directe du message ou une répercussion ultérieure qui divise l'individu et le fait agir contre lui-même. Le fait d'amener la boxe dans ce face-à-face avec la télévision questionne également la posture passive dans laquelle on est plongé, quelle que soit la gravité des informations absorbées. Il y a une condamnation de l'inaction, de l'absence de gestes concrets qui auraient un impact politique. Tout au contraire cette énergie de lutte contenue, devient une violence contre soi, la colère d'une paralysie imposée – comme le suggère également la reconstitution sommaire d'un espace domestique (chaise de cuisine et nourriture). Ensuite Beuys prend un boudin noir, nourriture mais aussi élément fortement organique car créé avec des entrailles, du gras et du sang ; il le tranche en biais et fait comme s'il auscultait l'écran de la télévision. Ce geste est généralement interprété comme une inadéquation entre la matière organique qui est, en tant que nourriture également un diffuseur d'énergie (tout comme la télé est un diffuseur d'énergie et d'informations). Le boudin noir ne parvient pas à être le câble de connexion entre la télévision et l'être humain. Pour autant feutre, gras et chair sont censés être des matières conductibles. Alors c'est la source qui est un problème. Jean de Plan Carpin et Guillaume de Rubrouck attestent des coutumes des mongols au 13^e siècle, ils font partie des premiers voyageurs qui ont livré des récits sur l'Asie centrale. Il y est consigné que les mongols ont dans leurs maisons des petites statuettes en feutre qui représentent leurs idoles et en dessous desquelles ils prennent place à table. Avant de manger ou de boire, ils en offrent d'abord à ces idoles. On retrouve la même remarque chez Marco Polo « Et quand ils mangent, ils prennent le

³⁵² Ce film d'un peu plus de dix minutes a été réalisé par Beuys afin de contribuer à la série *Identifications* de Gerry Schum. C'est la seule fois où Beuys réalise une performance spécialement pour la caméra. La performance avait déjà été réalisée en 1966 au Festival du Happening de Copenhague. <https://www.youtube.com/watch?v=5HyZyReOa2c>.

gras de la viande et en enduisent la bouche du dieu, ainsi que la bouche de sa femme et de ses enfants. »³⁵³ Sans savoir si les tatars qu'a connus Beuys préservaient encore les mêmes coutumes qu'ils avaient au Moyen Âge, ou s'il a pu avoir des informations sur leurs anciennes traditions postérieurement à son accident, et qui auraient nourri sa mythologie personnelle, il est intéressant de comparer ces gestes dans ce cadre. Donner à l'instance médiatique de la télévision un statut d'idole sur laquelle Beuys déposerait une offrande (le boudin), serait rejoindre une des remarques de Pasolini sur ce médium de communication qui a une forte puissance et dont les dits viennent « d'en haut ». Au-delà du contenu véhiculé, Pasolini critique le dispositif même de ce médium de masse, qui impose au spectateur une position inférieure par rapport à une instance supérieure qui le renseigne³⁵⁴. Pasolini énonce cette critique particulièrement à l'adresse de la télévision et non pas par rapport à la radio par exemple. C'est peut-être tout simplement parce que cette forme de diffusion d'informations devenait la plus répandue à l'époque, mais cela peut tout aussi bien être une conséquence de la présence de l'image filmée, qui, par rapport à la radio ou au journal écrit, aurait une puissance particulière. Le geste de Beuys est ambivalent, comme le sont la plupart des œuvres qui impliquent le feutre, étant perçu en soi comme ambivalent de par sa capacité d'isolation. La télé apparaît donc comme une force agressive et autoritaire de laquelle on se protège en feutrant l'écran, mais qu'on vénère aussi, toujours grâce au feutre. Pour finir la performance, Beuys accroche sur le mur un panneau en feutre et dirige la télévision vers ce panneau, pour ensuite quitter la pièce alors que le message sonore continue à être diffusé. En manque de spectateur humain, l'énergie de cette information se diffuse ou se conserve entre les deux planches de feutre. Si l'on repense à la mystérieuse formule de Dante dont il a été question auparavant, personne d'autre aurait donné autant d'incarnations littérales de « tra feltro e feltro » comme l'artiste allemand Joseph Beuys. Aucun commentaire, même approfondi, renseigné ou très savant n'aboutira jamais à donner le sens exact entendu par Dante. Tout comme la découverte d'une preuve supplémentaire pouvant apporter de nouveaux éclairages demeure purement hypothétique et réellement improbable. Il est bien plus probable que des sens sous-entendus par Dante survivent dans les œuvres des artistes contemporains, selon des lois insaisissables que Warburg a mis en lumière dans le rapport entre l'Antiquité et la Renaissance italienne. Beuys lui-même parle d'un concept qui pourrait se rapprocher de ce que Warburg entendait par survivance : l'intuition. Le siège de l'intuition ne se trouve pas forcément dans le cerveau, là où règne la raison, mais peut se loger n'importe où ailleurs dans le corps. Étant aussi un concept relationnel connectant le ressenti à d'autres matières, les

³⁵³ Marco Polo cité par Berthold Laufer, « The Early History of Felt », in *American Anthropologist*, New Series, Vol. 32, No. 1 (Jan. – Mar. 1930), p. 1-18, p. 15-16.

³⁵⁴ Émission télévisuelle « Terza B facciamo l'appello », Enzo Biagi interviewe Pier Paolo Pasolini en 1971 sur la chaîne Rai Uno.

assemblages guidés par l'intuition se présentent comme des contenus cryptiques pour le spectateur et leur sens peut aller au-delà de l'horizon de compréhension de l'artiste lui-même.³⁵⁵

Dante devait avoir connaissance d'un fait historique qui lui était contemporain : les voyages et les récits des premiers explorateurs européens de l'Asie centrale qui ont été mentionnés plus haut. Ne serait-ce parce que certains d'entre eux étaient italiens. Il est possible que Dante aurait jubilé d'une formule aussi ambiguë présentant déjà à l'époque une telle multitude d'implications, auxquelles, avec le passage du temps, s'en rajoutent d'autres, comme l'histoire vécue par Joseph Beuys en Crimée en pleine Guerre Mondiale. Ce dernier a fait contenir entre feutre et feutre d'innombrables choses : les messages du médium de masse le plus influent de son époque, les enregistrements audio de ses propres performances, le son d'un emblème de la culture intellectuelle (le piano à queue), un sabre, le corps humain.

³⁵⁵ « Peut-être faut-il toujours présenter des formes énigmatiques. Elles ne se sont pas générées énigmatiques de manière arbitraire, mais sur la base d'une intuition qui peut d'abord dépasser mon propre horizon de connaissances. Par exemple je ne sais pas, en partie, pourquoi cela ressemble à cela, pourquoi ça doit avoir particulièrement cette apparence. Il est toujours intéressant de placer des énigmes dans le monde, d'éveiller le désir des gens de les résoudre. », Joseph Beuys cité dans Simon Baur, « Beuysnobiscum, Basel und sein Brandstifter » in *Aargauer Zeitung*, Basel, 19/12/2014

Ill.62. Joseph Beuys, *Ja Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee*, feutre et bande magnétique, 1969 (gauche).

Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, coyote sauvage, feutre, canne, paille, journaux, 1974 (droite).

Il faut maintenant s'attarder un peu sur les circonstances de la rencontre entre Beuys et les tatars en Crimée pendant la Deuxième Guerre mondiale afin de saisir la complexité d'un rapport entre les abus d'un pouvoir sédentaire reparti à la conquête – L'Allemagne nazie – et des tribus nomades, de fait sédentarisées depuis longtemps.

Le 16 mars 1944, un avion de type kamikaze de la Luftwaffe, est touché par l'Armée rouge. Le pilote parvient à rediriger l'avion en zone neutre – nord de la Crimée – mais une tempête de neige fait que l'avion n'arrive plus à retarder l'imminence de son crash. Le pilote meurt sur le coup, mais l'opérateur radio, Joseph Beuys, survit. Son corps, immobilisé sous la queue de l'avion, est retrouvé par un groupe de tatars nomadisés, (les tatars n'étaient plus nomades à cette époque-là, c'est la situation de guerre qui les a rendu à nouveau nomades)³⁵⁶. Joseph Beuys a subi deux fractures du crâne, de multiples fractures au niveau des côtes, des bras et des jambes. Sa chair a été transpercée de multiples éclats de métal. C'est une chance qu'il ait été retrouvé et c'est un miracle qu'il ait pu être maintenu en vie étant donné la gravité de ses blessures. Il a été transporté dans le campement des tatars. Ces-derniers ont soigné ses blessures avec de la graisse, ont enveloppé son corps dans du feutre pour le protéger du froid et l'ont nourri avec le lait de leurs animaux et avec du miel. Il paraît qu'une fois que le jeune homme eut retrouvé ses esprits, les tatars lui ont proposé de rester auprès d'eux, mais un commando de l'armée allemande le retrouve et le ramène dans un hôpital militaire³⁵⁷. Le récit officiel et le récit de Beuys coïncident sur la chute, sur la prise en charge initiale par les tatars et sur le rapatriement dans un hôpital militaire. Le décalage entre les deux récits porte sur le temps qu'aurait passé Beuys chez les tatars. Si Beuys parle, même avec le recul, d'une durée de 12 jours, les archives militaires attestent qu'il aurait gagné assez vite l'hôpital militaire, c'est-à-dire le 17 mars. L'intensité de l'expérience de Beuys et son initiation au chamanisme n'auraient eu qu'une durée maximale de 24h, selon les données administratives, et auraient pu sinon sembler bien longue à Beuys à cause de ses lésions crâniennes et de son état partiellement inconscient. Du moment où l'on connaît l'importance que cet événement a eu dans la construction de son œuvre et

³⁵⁶ Les tatars commencent à se sédentariser à partir de leur arrivée en Crimée au 13^{ème} siècle. À partir du 15^e siècle ils intègrent l'Empire Ottoman et ils continuent à faire des raids pour alimenter le commerce (des esclaves) qu'ils entretiennent avec l'empire, jusqu'à la fin du 18^{ème} siècle quand la Crimée devient un territoire russe. Paul Jürgen nous enseigne que le nomadisme pur a été une forme rarissime même dans les anciens temps et qu'il est plus judicieux de parler de formes mixtes, mêlant nomadisme et sédentarité afin de définir le mode de vie que nous avons l'habitude de nommer nomade. Cela vaut également pour la période d'avant la sédentarisation du 13^e siècle. Paul Jürgen, « Perspectives nomades. État et structures militaires », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2004/5 (59^e année), p. 1069-1093. DOI : 10.3917/anna.595.1069. URL : <https://www.cairn.info/revue-Annales-2004-5-page-1069.htm>.

³⁵⁷ Frank Gieseke, Albert Markert, *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie*, Berlin, Elefanten Press, 1996, p. 71.

dans l'articulation des principes fondateurs d'une société future, la vérification de l'exactitude de son récit est presque inutile. Comme en ce qui concerne les circonstances de la vie de Jésus : il est largement suffisant que le récit de cette vie existe. Étant donné les effets, l'exactitude des circonstances demeure sans objet. Mais il est tout de même intéressant de savoir quelle était la situation des tatars au sein de cette guerre et quelles ont été les raisons politiques pour que leur mode de vie devienne une source d'inspiration essentielle pour l'un des plus grandes artistes du 20^e siècle.

Frank Gieseke et Albert Markert qui retracent la vie de Beuys en mettant au centre cet événement qu'il a lui-même mis au centre d'une expérience originaire lui ayant sauvé la vie en le faisant renaître autrement, font montre d'une hostilité quant à la création de la mythologie de Beuys. L'émerveillement avec lequel Beuys décrit l'usage du feutre – pour protéger les corps mais aussi pour créer des maisons – tout comme celui des nourritures, est soumis à un regard sceptique qui ne voit pas l'exception se détacher avec évidence. Effectivement les allemands s'étaient appropriés également l'usage du feutre en situation de guerre – évidence utilitaire dans une zone où il fait si froid. Les auteurs soutiennent que les hôpitaux militaires savaient tout aussi bien que la chaleur était essentielle à la survie d'un corps blessé dont l'énergie est moindre et qui peut être sujet à l'hypothermie. Pour en venir à dire que les allemands ne sont pas dupes non plus des vertus nourricières du miel et des laitages. Se fiant en outre aux archives de la Wehrmacht, ils doutent fortement de ce qu'a pu voir le jeune Joseph Beuys chez les tatars étant donné qu'à son arrivée au Lazarett (hôpital militaire) il est informé qu'il souffrait de plaies ouvertes au niveau des yeux. Cet exemple de scepticisme, que les documents leur donnent raison ou pas importe peu, est édifiant quant au rapport que le monde actuel entretient avec ce qui relève du surnaturel, en l'occurrence le chamanisme de Beuys. Sans le cadre de l'art, Beuys n'aurait pas pu se présenter comme chaman tout comme Pasolini n'aurait pas pu se présenter comme grand prêtre dans *Œdipe roi*. Conséquence d'une société entièrement basée sur la raison, ce qui relève d'autre chose que la raison n'a de place crédible que dans l'art, mais, au final, se trouve piégé dans l'art. Car l'art empêche en même temps un véritable impact au niveau de la société. C'est, en outre, le terrible drame de la liberté d'expression. La postérité atténuée malheureusement l'impact de la pensée et des actions de Beuys et de Pasolini, tout en leur rendant hommage en tant qu'artiste, respectivement poètes. La vérification des données exactes entreprise par Gieseke et Markert leur rend également hommage car ils portent tellement d'attention sur ces circonstances, mais elle délimite aussi la marge d'action qu'a eue Beuys dans une telle société. Afin d'illustrer au mieux l'écart et la pauvreté de ce qui est sous l'emprise de la raison par rapport à d'autres possibilités, Beuys a créé l'œuvre *Intuition*³⁵⁸, de la

³⁵⁸ Joseph Beuys, *Intuition*, 1968, boîte en bois avec dessin au crayon, 30x12x6 cm, édition illimitée, environ 12000 exemplaires signés et datés, non numérotés, édités par Vice-Versand, Remscheid.

série des Multiples – œuvres produites en grande série et commercialisées à bas prix afin de rendre l'œuvre d'art accessible et d'inviter à la continuité d'un processus de création axé sur le même objet. Ces objets utiles mais sans être destinés à un usage précis, pouvaient être employés au bon plaisir de l'acheteur. *Intuition* est une boîte rectangulaire en bois qui peut contenir ce que l'on veut et qui comporte un dessin qui esquisse une sorte d'unité de mesure. Le segment supérieur représente la rationalité, et celui d'en bas, plus long et ouvert à un bout, représente l'intuition³⁵⁹.

Ill.63. Joseph Beuys, Intuition, boîte en bois avec dessin au crayon, 30x12x6 cm, 1968.

Beuys se situe quelque part entre l'enquête scientifique de Gieseke et Markert, qui se doit de donner le récit officiel sous le titre de « Was wircklich geschah » (« ce qui a réellement eu lieu »³⁶⁰) et le récit du collectionneur charmé – van der Grinter – qui accepte au sein de l'art le glissement de la « méthode vers la magie »³⁶¹. Vu d'une part comme coupable de l'erreur de la fiction par rapport aux faits réels et d'autre part innocenté par l'accueil total de sa proposition dans un domaine qui amoindrit son impact, Beuys échappe en quelque sorte aux deux perspectives. La question du statut de l'œuvre ou du domaine de l'action d'une personnalité comme Beuys, tout comme Pasolini, demeure ouverte. Il s'agit d'une réflexion en actes – dont la trace est parfois une œuvre artistique – et qui implique de nombreux aspects de la vie tout en remuant les bases les plus ancrées de la société. Ce type d'œuvres dépasse l'art dans le sens où leurs effets peuvent aller bien au-delà. En partant de la certitude historique que la première rencontre entre Beuys et les tatars, n'était pas advenue après l'écrasement de son avion, mais bien avant, nous allons voir quelle était la situation des tatars en Crimée. Et cela non pas dans le but de mettre en question la mythologie de Beuys, mais pour approfondir les réalités humaines qu'elle engage. Beuys n'a nullement nié le fait qu'il

³⁵⁹ Joseph Beuys, *Jeder Mensch ist ein Künstler*, Gespräche auf der documenta 5/1972, Frankfurt am Main und Berlin 1988, p. 29.

³⁶⁰ Frank Gieseke, Albert Markert, *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie*, p. 76.

³⁶¹ Carl Haenlein (dirigé par), *Joseph Beuys. Eine Innere Mongolei*. Dschingis Khan, Schamanen, Aktrizen, Ölfarben, Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten, (catalogue de l'exposition qui a eu lieu du 20 juin jusqu'au 16 septembre 1990), Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1990, p. 13.

connaissait déjà les tatars avant son accident d'avion. Au contraire, il laisse entendre qu'il les connaissait, qu'il admirait déjà leur mode de vie nomade, bien que le territoire de leurs migrations se soit trouvé diminué pour cause de combats militaires, et qu'il s'asseyait parfois auprès d'eux. De la manière dont il raconte, on comprend qu'il s'agissait des mêmes membres du groupe de tatars qu'il avait côtoyé avant sa chute, qui l'auraient sauvé. « S'il n'y avait pas eu les tatars, je ne serais pas vivant aujourd'hui. C'étaient les nomades de Crimée qui vivaient dans le no man's land entre le front russe et allemand. Je les connaissais déjà (« Sie waren mir schon vertraut » cette expression comporte en allemand la notion de confiance) car j'étais déjà allé sur leurs lieux de campement et je m'étais assis avec eux. Leur mode de vie nomade m'avait fortement attiré, bien que leur liberté de mouvement fût évidemment limitée à cette époque-là. Ils m'ont ensuite retrouvé dans la neige après le crash de mon appareil, alors que les unités de recherche allemandes avaient déjà abandonné. »³⁶² Plusieurs informations importantes se détachent de ce témoignage. Non seulement Beuys connaissait les tatars avant son accident d'avion, mais il était en confiance avec certains d'entre eux, il avait lié avec eux des rapports amicaux. Sa fascination pour leur style de vie n'est pas liée au fantasme du convalescent, mais à une relation réelle s'étant déjà nouée auparavant. Ce fragment met aussi en contrepoint le groupe de tatars par rapport à l'armée allemande : ces derniers auraient abandonné la recherche de son corps alors que les tatars s'y attèlent avec une meilleure connaissance des sentiers – car c'était une de leur zone de migration – mais aussi avec plus d'humanité. L'auraient-ils alors retrouvé intentionnellement et non pas par hasard ? Dans ce cas les tatars seraient moins des sauveurs idéalisés, mais bien des sauveurs méritant toute sa gratitude, notamment par opposition à des troupes militaires qu'il n'était assurément pas rentable d'employer pour rechercher deux personnes très probablement mortes : le pilote et Beuys. Les soins et l'imaginaire tatars que Beuys raconte par la suite, auraient pu être en partie le résultat d'une imprégnation précédente, lors des moments où il s'asseyait près d'eux, comme il dit « J'étais encore inconscient et repris mes esprits seulement 12 jours plus tard. Le souvenir de ces événements ce sont des images qui m'ont imprégné de manière très profonde. Je me rappelle du feutre dont leurs tentes étaient faites, de l'odeur acérée du fromage, de la graisse et du lait. Ils ont frictionné mon corps avec de la graisse pour retenir la chaleur et ils m'ont enveloppé dans du feutre, car le feutre préserve la chaleur. »³⁶³ Ce contre quoi s'insurgent les historiens qui relisent le mythe individuel de Beuys, est le statut qu'il donne aux tatars, la perspective idéaliste d'un peuple nomade, anhistorique, neutre en situation de guerre et ayant ressenti une sorte de fraternité pour le jeune Beuys enrôlé dans la Luftwaffe³⁶⁴. Tout en ridiculisant Beuys comme s'il s'était approprié un

³⁶² Hannes Heer, *Joseph Beuys, Kleve – Eine innere Mongolei*, ARTE, 1994, <https://www.youtube.com/watch?v=tXuUvoZFGyo>.

³⁶³ Hannes Heer, *Joseph Beuys, Kleve – Eine innere Mongolei*.

³⁶⁴ Frank Gieseke, Albert Markert, *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie*, p. 77.

passage de *Winnetou* de Karl May – où le héros, grâce aux apaches, guérit de manière improbable de lourdes blessures –, ils se demandent pour quelle raison Beuys se serait pris d'affection particulièrement pour les tatars et non pas pour un autre groupe ethnique, car ils étaient nombreux et divers à peupler la Crimée.

Bien que les auteurs attestent que dans les années 40 du 20^e siècle les tatars ne se nomment eux-mêmes pas tatars, mais turcs de Crimée, ils continuent à être désignés comme tatars non seulement pour garder la terminologie de Beuys mais pour que cela corresponde à l'ancienneté de leur ancrage territorial qu'ils essayent de défendre face aux russes. Arrivés en Crimée au 13^e siècle suite aux conquêtes de Gengis Khan, les tatars sont intégrés à l'Empire Ottoman au 15^e siècle. Bien que la domination turque ait imposé la religion musulmane, les tatars demeuraient maîtres de leur territoire. La véritable rupture avec les temps de la Horde d'or – en termes de dépossession territoriale – a été ressentie lors de l'annexion de la Crimée par les russes en 1783. Décrété territoire neutre par la paix concluant la guerre de Crimée, le sort de ce territoire est remis en question lors de la Deuxième Guerre mondiale. Si une bonne partie d'entre eux avaient émigré en Turquie, une très petite fraction luttait du côté des russes pour des raisons nationalistes, et la plupart³⁶⁵ de ceux qui étaient sur place avaient intégré la Wehrmacht. Les tatars rejoignaient les allemands non seulement dans leur lutte contre les russes mais aussi dans leur animosité contre les juifs qui avait été ramenés en Crimée de tout l'Est européen par les russes dans les années 20.

Ces détails désenchantés par rapport à la vision de Beuys ne disent pas comment vivaient concrètement les tatars, notamment à quel point ils étaient nomades. Avaient-ils préservé leurs tentes en feutre comme logement habituel ? Leur conscience et leur volonté de garder vivant et actuel un temps historique qui leur a été particulièrement favorable, bien qu'ils aient vécu entre temps de multiples mutations identitaires depuis le 13^e siècle, était quelque chose d'important. Si par « tra feltro e feltro » Dante aurait entendu les tatars, il se serait agi assurément des tatars du 13^e siècle. Par rapport à Pasolini il est intéressant de noter que Beuys perçoit les tatars dans une continuité, ou une actualisation, de leur mode de vie médiéval.

³⁶⁵ Cette information est contestée par d'autres sources historiques qui retracent l'histoire de la déportation de 1944 – la plus grande, rapide et tragique de l'histoire de l'humanité : 180 000 personnes expulsées entre le 18 et le 20 mai via 67 convois ferroviaires. La déportation des tatars en Ouzbékistan par le régime stalinien, punition pour avoir lutté au côté des allemands, serait d'autant plus injuste que seulement une petite partie des tatars avaient intégré la Wehrmacht. (On y compte six bataillons ou environ 20 000 soldats, Jean-Sylvestre Mongrenier, *Tatars de Crimée. Domination, soumission et ethnocide*, 19 mai 2014, site Institut Thomas More). D'autres études entendent cette action comme une partie intrinsèque de la politique de russification ; effectivement une politique de nettoyage racial était déjà en place depuis le début du régime bolchevique ; la pactisation des tatars avec les allemands était déjà une réaction à cette politique : « une politique de russification à l'ancienne, liée à un enjeu géostratégique d'accès à la mer et, d'autre part, une volonté du pouvoir communiste d'éliminer à l'heure de la seconde guerre mondiale une hypothétique contestation nationale. » Grégory Dufaud, « La Déportation des Tatars de Crimée et leur vie en exil (1944-1956). Un ethnocide ? » in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2007/4, n°96, p. 151.

La vision de Beuys n'épouse pas uniquement le désir de préservation identitaire et territoriale des tatars, mais aussi la vision que l'Allemagne nazie avait de la Crimée. Hitler voulait peupler cette zone avec des allemands, car c'était un pays « où le lait et le miel coulent » (à flots).

De multiples groupes ethniques se trouvaient en Crimée pendant la guerre. Nous avons déjà évoqué les juifs qui étaient bien plus nombreux que les autres, mais il y avait également des « grecs, bulgares, arméniens, italiens, estoniens, polonais et tchéchènes. »³⁶⁶ De toutes ces populations, les tatars étaient les seuls à bénéficier d'un traitement privilégié³⁶⁷ car ils étaient un allié important pour l'armée allemande : 20 000 tatars avait intégré la Wehrmacht. Mettant en rapport les réalités de la guerre dont le comble du tragique et de la cruauté est la prise du Sébastopol, qui a coûté 300 000 vies à l'armée allemande, le récit de Beuys semble une rêverie inappropriée qui rend la position politique de Beuys très discutable. Tout ce développement contrastant avec le récit de Beuys trouve une concession sur la question des soins médicaux. Il paraît qu'à l'hôpital militaire de Simferopol exerçaient des médecins et des aides-soignants locaux qui traitaient les tatars selon leurs méthodes³⁶⁸.

³⁶⁶ Frank Gieseke, Albert Markert, *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie*, p. 79.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 87.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 99.

Ill.64. Les tatars dans la Wehrmacht (gauche). Population de la Crimée rendue nomade par les désastres de la guerre (droite haut). Première page de journal présentant avec humour noir le lourd sacrifice humain qu'a entraîné la « victoire » de Sébastopol. (droite bas).

II — LA QUESTION DU NOMADISME

Le nomadisme attribué par Beuys aux tatars de Crimée est tout aussi vrai et contestable, historique et utopique, volontaire et imposé, comme le sédentarisme et l'isolement profond que Pasolini prête aux napolitains. Cette partie du discours de ces deux artistes qui se sentaient investis d'un devoir de réformateurs sociaux, concerne des attributs archaïques dont un peuple a su – ou dû – garder la continuation jusqu'à présent : le nomadisme tatar, le dialecte napolitain. Le germe d'une société future est à puiser dans l'actualité des habitus ancestraux, revus à la lumière de réflexions qui contestent l'ordre actuel. Tout en accentuant des caractères fort opposés – nomadisme, sédentarisme – de ces deux visions, de la Crimée et de Naples, ils ne prennent pas en compte la vocation stratégique et commerciale qui, grâce à leur position géographique les a rendues particulièrement enviables au fil de l'histoire. La Crimée et l'Italie sont des péninsules. Les ports de Sébastopol, Simferopol, comme celui de Naples, ont été des endroits d'échanges et des terrains de guerre. La Crimée, tout comme le Royaume de Sicile – auquel Naples a appartenu pendant plusieurs siècles – ont bénéficié d'une certaine autonomie tout en dépendant des grands pouvoirs voisins. Beuys regarde le nord de la Crimée et Pasolini Naples et ses environs comme si la mer n'était pas du tout là, ni tous les enjeux qui lui sont associés. Les tatars sont des nomades terrestres des steppes et des montagnes, et les napolitains, des gens qui sont restés authentiques sur leur territoire, comme dans une poche que l'histoire aurait épargnée. Il se trouve que ces aspects aussi divers soient-ils, mais se rapprochant déjà comme bases d'une société future tout en faisant l'impasse sur la mer, se présentent matériellement sous la forme du feutre, ce qui dans le cas de Beuys intègre de façon logique l'imaginaire nomade et fait une irruption plus insolite dans un monde sédentaire où le climat est très doux : Naples et sa région. Dans cette analogie, le feutre peut apparaître comme la matière symbolique d'une gouvernance particulière. Dans son *Voyage à Naples*, le Marquis de Sade, décrit avec étonnement et concupiscence la manière dont les napolitains exigent des dons de la part des plus riches ou de ceux qui détiennent le pouvoir. Le mardi gras ou d'autres fêtes populaires et traditionnelles obligent le seigneur à une libéralité, dont il ne pourrait s'exonérer. Une foule hystérisée par la joie et la pauvreté dans laquelle elle baigne la plupart du temps requiert que soit assouvis sa soif, sa faim et son désir de fête avec une générosité et une cruauté particulière. Ce lieu qui est décrit comme un endroit où la roue de la Fortune – si elle existe encore au 18^{ème} siècle –

tourne à une vitesse particulière. Débauche et dépravation sont décrites par Sade dans un sens moralisateur que l'on peut trouver étrange venant de lui. La richesse est un état qui ne dure pas et le peuple exige de ce fait un droit à la générosité de la part des détenteurs du pouvoir politique et du pouvoir économique afin d'équilibrer cette injustice. Cette situation de rééquilibrage des forces qui dure ne serait-ce qu'un seul jour lors duquel le peuple se montre si fervent et intransigeant qu'il irait jusqu'au lynchage de celui qui s'opposerait au principe de libéralité, est suffisante pour définir selon Sade une forme de gouvernance particulière. Grâce à cela et à d'autres aspects d'une culture hétéroclite, cosmopolite et profondément authentique, Naples sera un lieu où Sade fera plusieurs longs séjours pour respirer un air de liberté. (Impression qui coïncide avec les récits des pensionnaires français de l'École de Rome qui s'échappent à Naples pour vivre, bien que confrontés à divers dangers, un air de liberté et d'authenticité, qui les éloigne de la tâche de copier des sculptures antiques ce qui était ressentie au bout d'un certain temps comme fort pénible.)

La Crimée, péninsule de la Mer Noire bénéficiant au sud d'un climat « méditerranéen », a été aussi, durant le khanat tatar, le territoire d'une gouvernance tellement particulière, qui, comme celui de Naples, ne peut guère être décrite en des termes politiques usuels. Ainsi le khanat tatar peut être décrit par ce qu'il n'était pas : « une monarchie féodale, une monarchie absolue, un État patrimonial ni même une tyrannie orientale »³⁶⁹. Il est par contre possible de découvrir sous le nom de loi tatare, en ensemble de formes d'organisation, à la fois traditionnelles, politiques et religieuses qui se sont superposées pour donner naissance à l'organisation inédite du khanat jusqu'à l'annexion russe :

« la loi coranique, dont l'interprétation et l'application était laissée à la charge des *ulémas*, la loi traditionnelle tatare, héritée du *Yasa* de Gengis Khan – c'est-à-dire le code de lois de la Horde d'Or – et la loi ottomane, qui ne concernait que les territoires sous juridiction directe de Constantinople. »³⁷⁰

Les documents qui attesteraient d'une fabrication de feutre dans la région de Naples – ce qui serait assez improbable – manquent. Les documents consultés sur les tatars de Crimée sont généralement axés sur la situation politique et parlent peu de la vie quotidienne. Il est fort probable que cela ait été très différencié sur le territoire même de la péninsule comme l'ont été les activités humaines invitant ceux des régions montagneuses du nord à garder une pratique pastorale supposant un certain nomadisme, et ceux qui vivaient plus au sud à engager des pratiques agricoles plus sédentaires. Beuys mentionne des couvertures et des tentes en feutre et par ailleurs, on observe sur les photos prises durant la guerre, des communes dont la disposition, le type d'édifices et la morphologie des lieux de culte montrent une société bien sédentaire.

Edmond Bernus et Guillaume Henri, dans l'article « Le Nomadisme pastoral en question »³⁷¹ interrogent l'actualité du nomadisme pastoral (surtout en Afrique) et remettent en question la

³⁶⁹ Fisher Alan Wishburn, *The Crimean Tatars*, Stanford, California : Hoover Institution Press, 1978, p. 21.

³⁷⁰ Marie Deverre, *Les Tatars de Crimée : de l'exil au retour national*, Institut de Sciences politiques de Grenoble, mémoire de Master II sous la direction de Jean-Paul Burdy et Jean Marcou, 2013, HAL Id : dumas-00938350.

dualité encore dominante dans la pensée de ces formes de vie comme indépendantes l'une de l'autre. L'article commence en problématisant la définition du nomade comme antithétique au sédentaire. Issue peut-être des perspectives des sédentaires qui se sont davantage attardés à écrire l'histoire des peuples nomades que l'inverse, cette image du nomade obtenue par contraste, ne correspond pas à la réalité de ce mode de vie. Le nomadisme n'est pas forcément synonyme de migration et il ne s'agit pas forcément d'un peuple qui erre à la recherche d'un lieu pour se sédentariser.

« Cette cassure analytique entre le 'désert et la terre ensemencée' existe dans l'esprit qui fait l'analyse plutôt qu'elle ne représente une image de la réalité. Cette division a égaré les gens pendant des années, forçant les chercheurs sur le terrain à définir des traits caractéristiques pour deux types de sociétés considérées comme distinctes, à les comparer et à les opposer l'une à l'autre comme si elles s'étaient développées de façon autonome et indépendante l'une de l'autre. »³⁷²

Le titre « Innere Mongolei » (« Mongolie interne »), donné à l'exposition et au catalogue rassemblant les dessins de Joseph Beuys à une période où il n'avait pas encore entrepris la réalisation de performances ni d'installations, où il n'était pas encore professeur ni représenté par une galerie, ce titre ne lui appartient pas, on le doit au collectionneur Franz Joseph van der Grinten. Poétiquement réducteur et ancrant trop son contenu dans la réalité intérieure de l'artiste, le titre comportant le nom d'une république existante sur la carte géopolitique actuelle du monde ne peut rendre le sens illimité des frontières de l'empire de Gengis Khan, tel que le pensait Beuys. Comme dans le dessin esquissé par Beuys au fond de la boîte en bois nommée *Intuition*, un résumé rationnel et clos de sa démarche serait le segment le plus court et limité aux deux bouts, alors que parler de tatars sans nommer un état moderne correspond bien plus à la démarche de l'artiste et donc au segment le plus long et tendant avec l'un de ses bouts vers l'infini. L'idée d'ancrage n'était donc pas incompatible avec l'idée de nomadisme dans le répertoire symbolique que s'est créé l'artiste Joseph Beuys. Il ne met pas en contraste un segment et une droite, mais un segment fermé et un segment ouvert. S'ils formaient ensemble avec d'autres tribus l'ancienne Horde d'Or, les mongols et les tatars ont eu par la suite des destinées bien différentes. La présence de Gengis Khan dans la mythologie nomade de Beuys n'est pas le signe d'un rattachement à la république qui aujourd'hui revendique le plus cet héritage, mais, par comparaison, que le nomadisme des tatars de Crimée n'était pas exempt d'une forte appartenance territoriale comme le montre la tragédie de leur

³⁷¹ Edmond Bernus, Guillaume Henri « Le Nomadisme pastoral en question », *Études rurales*, n°120, 1990. Identité. pp. 41-52; doi : <https://doi.org/10.3406/rural.1990.3288>.

³⁷² Randall, S., & Hill, A., « Problèmes posés par l'étude de la démographie des pasteurs nomades et agro-pasteurs du Sahel »: 21-42. Hill, A., Jemal, Y. & Thiam, A., *Population, santé et nutrition au Sahel. Études sur le bien-être de certaines communautés de l'Afrique de l'Ouest*. London, School of Hygien and Tropical Medecine, p. 23.

déportation. On comprend également qu'une population peut être nomade ou semi-nomade au sein d'un vaste territoire circonscrit : ainsi en est-il du quart ou du tiers de la population actuelle de la Mongolie qui arpente un espace où la densité de la population est l'une des plus faibles du monde. Manquant de documents pouvant nous renseigner sur la fabrication du feutre par les tatars (nomades) du nord de la Crimée – autres que le témoignage de Beuys lui-même –, nous disposons d'une étude ethnographique amplement illustrée de photos, qui montre la fabrication du feutre par des tribus mongoles à la fin des années 1950³⁷³.

III.65. Processus manuel de fabrication du feutre au début du 20^e siècle. Images du livre de Róna-Tas.

Ci-dessus et à l'aide des reproductions extraites de son article, nous pouvons suivre les étapes de fabrication du feutre par des tribus nomades mongoles ; processus de fabrication qui devrait être resté à peu près inchangé et qui était, dans ses éléments principaux, commun à d'autres tribus, tels les tatars. On notera les explications permettant la compréhension des gestes qu'on remarque sur les photos, mais les considérations concernant les étymologies ne seront pas reprises ici ; ce qui concerne ce travail c'est le protocole de fabrication et le fait qu'il corresponde probablement à une tradition séculaire, voire millénaire. Il s'agit ici de remplir l'exigence ethnographique afin de

³⁷³ A. Róna-Tas, « Felt-Making in Mongolia », *Acta Orientalia Academiae Scientiarum*, Vol. 16, No. 2 (1963), p. 199-215.

pouvoir donner les preuves de cette continuité ; les trois autres dimensions seraient : l'archéologie, la linguistique et la philologie. Róna-Tas considère que la première étape du processus de fabrication du feutre est la tonte des moutons ; on les attache pour les tondre deux fois par an, au printemps et à l'automne. La laine de cette dernière tonte est considérée qualitativement meilleure et d'autant plus appréciée pour la fabrication du feutre. Nous observons ici une contradiction avec la grossièreté du feutre qu'évoque Boccace (ce qui devait être l'avis partagé par une grande partie des membres des sociétés se définissant comme sédentaires, lettrés et considérant les vestiges de leur propre histoire). L'auteur signale une troisième tonte très spéciale qui vise la récupération de la laine d'agneau afin d'en produire un feutre très délicat destiné aux couvertures pour les bébés, qui est travaillée à l'intérieur de la yourte et avec les mains exclusivement. L'étape suivante est le dénouement de la laine (la séparation des fibres, l'aération). Pour cela on étale sur le sol des couvertures en cuir. Les personnes assises alentour frappent la laine avec des bâtons en osier. (Cette étape correspond au foulage qui, pour les tissus, se pratique en fin de processus de fabrication.) La laine ainsi préparée est mise de côté dans des sacs jusqu'au jour de la fabrication du feutre. Au moment de la fabrication du feutre les personnes se retrouvent à l'extérieur du campement sur un plateau le moins possible exposé au vent (un écran est même dressé pour les en protéger). Sur le sol est disposé – un peu comme pour la fabrication du levain – du « feutre-mère » qui sert de base pour le nouveau. À cette première étape du travail seules les femmes participent. De ce que l'on comprend de la description, il s'agit des membres d'une même famille.

III.66. Processus manuel de fabrication du feutre au début du 20^e siècle. Images du livre de Róna-Tas.

Chaque famille entreprend la fabrication du feutre pour son propre compte, et pas forcément au même moment pour l'ensemble de la tribu. Le feutre-mère est ensuite arrosé avec de l'eau, puis des morceaux de laine nouvelle sont pressés contre la surface initiale. (il est précisé que ce sont les hommes qui vont chercher l'eau ; généralement cette pratique suppose une contribution des deux sexes.) Il s'ensuit une couche de laine de moins bonne qualité puis encore une de la tonte

d'automne. Entre chaque couche de l'eau est versée. Les bords des angles sont renforcés avec de la laine noire. Une fois que les différentes couches nécessaires sont superposées les unes sur les autres, la famille passe à l'étape suivante, celle de l'enroulement serré, non sans éparpiller des brins d'herbe sur la dernière couche de laine pour éviter qu'elle ne s'attache à sa propre surface lors de l'enroulement.

III.67. Processus manuel de fabrication du feutre au début du 20^e siècle. Images du livre de Róna-Tas.

Le tout est donc enroulé de façon très serrée, puis lié avec des cordes et arrosé avec de l'eau encore une fois. Le rouleau est attaché à un cheval et se fait rouler et traîner ainsi à plusieurs reprises pour que la laine des différentes couches se tasse bien pour former le morceau de feutre voulu. On joue de l'asymétrie de l'attache de la corde afin d'exercer alternativement plus de pression d'un côté puis de l'autre. La corde est attachée de telle façon au rouleau puis sous un morceau de cuir passé sous le ventre du cheval qu'il glisse de toute sa longueur d'un côté puis de l'autre lorsque le cavalier change de direction. Ce dernier gère les deux bouts de la corde comme une personne qui manipule une marionnette. Le nouveau feutre obtenu s'appelle le feutre-fille. On lui superpose à nouveau trois couches de laine si l'on veut obtenir un deuxième morceau, puis toute la procédure reprend jusqu'à l'obtention du nombre de morceaux désirés. À la toute fin la procédure change dans le sens

où c'est le feutre-mère qui est enroulé à l'intérieur du feutre-fille pour l'obtention d'un feutre qui porte un nom différent.

III.68. Processus manuel de fabrication du feutre au début du 20^e siècle. Images du livre de Róna-Tas.

Comme nous pouvons le remarquer dans la figure 15, le feutre obtenu est, après un dernier arrosage, mis à sécher contre la paroi ouest de la yourte. Il sert à la fabrication de la yourte elle-même, des couvertures, de tapis et de certains articles vestimentaires.

Très peu de textes traitent du feutre. L'occurrence du mot feutre dans les titres de travaux scientifiques, tout comme dans leur contenu, est vraiment minimale. Dans l'article « The Early History of Felt »³⁷⁴, Berthold Laufer se prononce avec certitude sur l'antériorité du feutre par rapport à tout tissage. Il situe l'émergence de cette matière obtenue en battant, enroulant et resserrant dans une masse compacte des poils d'animaux et de la laine, au même moment et en quelque sorte au même titre que l'usage des peaux et fourrures de bêtes pour se vêtir. Le feutre a été présent depuis des temps très reculés, mais seulement en Asie et en Europe. Les peuples des autres continents n'ont pas connu sa fabrication bien qu'ils aient eu de la laine ou des poils adaptés – laine en Egypte antique ou poils de lama en Amérique du Sud – et qu'ils aient bâti des civilisations durables, développées et complexes. Donc le feutre n'est pas forcément synonyme de savoir-faire artisanal ou de progrès technique et n'est pas non plus la conséquence immédiate de la présence de la matière première qui le constitue. Le feutre est mentionné depuis des temps très anciens chez les chinois, les grecs, puis chez les romains, mais, comme pratique et fabrication massive, il appartient en propre aux tribus nomades. Bien que les chinois, les grecs et les romains aient connu également la technique de fabrication, au sein de ces civilisations, le feutre est resté un élément périphérique, alors que chez les nomades, il est un élément constitutif et définitoire. Si chez les premiers le feutre a été adopté comme matière répondant à certaines utilités, chez les seconds, il était utilisé pour se vêtir et s'abriter, mais aussi dans des buts religieux, dans les rituels et pour élire et célébrer leurs gouverneurs. Nous pouvons donc dire que la présence du feutre indique et incarne l'un des clivages majeurs des sociétés qu'on connaît. Ceux qui sont vêtus de matières tissées ont une vie sédentaire, une civilisation écrite très concernée par leur propre passé, ont laissé beaucoup de traces, et se sont beaucoup transformés dans le temps. Ils ont été colonisateurs territoriaux et culturels et ils ont créé des empires. Ils sont créateurs d'histoire. Tout à fait à l'opposé, les peuples vêtus de feutre ont une vie nomade, leur culture écrite joue un moindre rôle et ils continuent à vivre de la même manière depuis des millénaires. Bien qu'ils aient parfois pillé et occupé des territoires de manière plus ou moins temporaire ou définitive, ils n'ont jamais imposé leur culture à d'autres peuples. Là où il faut faire des recherches historiques pour connaître le mode de vie de certaines civilisations, l'observation anthropologique (ou ethnographique) est suffisante dans le cas des nomades. C'est ce qui a permis à Laufer dans les années 30 et à Róna-Tas une vingtaine d'années plus tard de constater la coïncidence des procédés observés auprès de ces tribus avec les descriptions de fabrication présentes dans les textes anciens. Cette continuité se réfère à des tribus asiatiques nomades, toujours présentes et actives au moment où l'article de Laufer a été rédigé, en Turquie, Mongolie et au Tibet. Avec la seule différence que les mongols étudiés par Róna-Tas utilisent aussi les chevaux pour faire s'entasser les fibres enroulées dans le support de base. Ils font traîner le

³⁷⁴ Berthold Laufer, « The Early History of Felt ».

rouleau ainsi constitué par des chevaux, alors que dans la description de Laufer la pression est imprimée au rouleau par les humains directement, avec leurs pieds et l'arrière de leurs avant-bras. En ce qui concerne le monde antique, la délimitation géographique que Laufer donne comporte « les vastes steppes s'étendant à l'est de l'Oural et de la mer Caspienne à travers le Turkestan³⁷⁵ russe et chinois jusqu'au sud de la Sibérie et la Mongolie. »³⁷⁶ Laufer décrit ainsi la méthodologie adéquate pour étudier correctement l'histoire des origines du feutre : « En associant des méthodes historiques, ethnologiques et archéologiques, le début de l'histoire du feutre peut être reconstituée avec un degré correct de précision et d'intégralité »³⁷⁷. Implicitement, suite à cette remarque, on lit que l'histoire des matières tissées peut être écrite comme pouvant se dispenser, sinon de l'archéologie, du moins de la troisième discipline citée ci-dessus, la seule étudiant des objets et des pratiques encore en usage : l'ethnologie. L'étude du feutre rend cette composante actuelle indispensable. Elle est tout aussi indispensable dans l'approche qu'adopte Pasolini dans sa reconstitution historique du Moyen Âge italien. Le choix du feutre comme matière emblématique pour représenter au cinéma le Moyen Âge italien se présente comme porte-parole d'une écriture de l'histoire qui englobe l'ethnologie en tant que regard sur les pratiques actuelles. Lus du point de vue de la méthodologie, les propos de Pasolini sur l'actualité du Moyen Âge prennent une perspective tout à fait différente. En faisant l'analogie avec ce qui est dit sur la méthodologie induite par l'étude du feutre et en considérant que Pasolini fait de la recherche pour réaliser sa reconstitution médiévale, ses propos gagnent en pertinence. Scandaliser n'est pas l'expression de la différence du poète-cinéaste. L'assassinat de Pasolini est la preuve même que son œuvre ne relevait pas uniquement de sa condition particulière de poète, elle touchait bien les intérêts majeurs de ses contemporains. En mettant donc la revendication d'une actualité du Moyen Âge en relation avec la méthodologie déduite par Laufer, on doit entendre l'affirmation de Pasolini comme une injonction à penser l'histoire autrement, et notamment comme une continuité.

Le feutre se comporte ici comme dans l'analogie arithmétique de l'ancienne Grèce³⁷⁸. Il est la quantité qui se rajoute à la vie des peuples nomades d'Asie et qui se soustrait à l'histoire des peuples de l'Europe occidentale. Si l'on suppose qu'il existe le terme m , qui serait donc égal aux

³⁷⁵ Limité à l'est par le désert de Gobi, le Turkestan est un très vaste territoire. Dans la géographie moderne on parle de Turkestan occidental et oriental. Le premier a été divisé pendant les années 20 dans les républiques : Turkménistan, Ouzbékistan, Tadjikistan, Kirghizstan et Kazakhstan. La partie orientale est intégrée à la Chine sous le nom de Xinjiang. Le nom Turkestan est le nom donné au 19^e siècle par les colons occidentaux. Ce territoire a connu une première population nommée culture Andronovo (2000 av. J.-C.) dont la population initialement sédentaire s'est nomadisée par la suite. Élément important pour comprendre que l'évolution du nomadisme vers le sédentarisme n'est pas le seul schéma possible.

³⁷⁶ Berthold Laufer, « The Early History of Felt ».

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 2-3.

³⁷⁸ Edmond Goblot, *Le Vocabulaire philosophique*, cinquième édition, Paris, Librairie Armand Colin, 1920, p. 45-46 ; « ἀνάλογον signifie, chez les mathématiciens grecs, dans le même rapport ; l'analogie ou médiété est pour eux la proportion. Ils distinguent : 1^o l'analogie arithmétique : le grand terme surpasse le moyen et le moyen surpasse le petit d'une même quantité : $a+q=m=b-q$ (...) »

deux termes mis en opération avec la même proportion, m , qui n'est qu'hypothétique et qui n'existe pas comme réalité historique, est peut-être ce qu'incarne le *Décameron* de Pasolini. Notons a pour vie des peuples nomades et b pour l'histoire de l'Europe occidentale. Le terme q est le feutre. Il est additionné au premier terme et soustrait au second pour obtenir l'égalité.

$$a + q = m = b - q$$

C'est un choix que le premier terme parle de la *vie* et le second de l'*histoire*, puisque le premier type de civilisation se soucie très peu de l'histoire et que l'emprise de l'écriture dans la deuxième, rend l'histoire très centrale. Le terme m correspond donc à une civilisation hypothétique et sûrement utopique. Une autre raison de mettre en opposition *vie* et *histoire* est une déclaration de Pasolini lui-même. Il a justifié ainsi le fait qu'il considère *La Trilogie de la vie* comme étant son corpus cinématographique le plus idéologique : « Ces films sont les plus idéologiques, car ils privilégient la vie plutôt que l'histoire. » Dans le *Décameron* donc, Pasolini représente une civilisation de type b comme étant une civilisation de type a . De toute évidence l'histoire ne peut pas être exclue complètement lors de la reconstitution d'un Moyen Âge sur lequel nous sommes amplement informés par des écrits. En supposant que le terme m serait concrètement la moyenne des deux autres, l'hypothèse est que m désigne ce que Pasolini a tenté de construire dans le *Décameron*.

Ceci est un exemple de ce qu'il a été mentionné auparavant dans la partie exposant la méthodologie mise en place. Il est essentiel à ce stade de prendre conscience du fait que Pasolini propose à travers ses analogies un ensemble d'analyses, métaphores et processus cognitifs qui s'appuient sur une logique habituelle, commune – l'analogie – pour donner forme à des opérations et à des réalités que nous n'avons pas l'habitude de voir. Il mobilise des réalités actuelles et historiques, des formes culturelles et des formes de vie, les disposant dans les mêmes opérations cognitives. Ces opérations s'apparentent à l'analogie. Des formes aussi différentes que la métaphore ou bien la proposition (théorique, scientifique) d'une nouvelle perspective pour regarder l'histoire s'appuient sur ce même processus mental qu'est l'analogie. La construction d'analogies particulièrement incarnées, visuelles et pertinentes est ce qui donne à l'œuvre (cinématographique) de Pasolini sa qualité artistique et sa justesse scientifique. D'une part une perspective inouïe et pertinente sur une société comportant une nouvelle manière de percevoir et son actualité et son histoire, et d'autre part la création d'une œuvre d'art : les deux choses sont profondément imbriquées au sein de l'analogie. (Imbriquées de manière inextricable, tout comme les fibres de la laine dans un morceau de feutre). Il est utile de les nommer distinctement, juste pour les analyser, mais cette dissociation est simplement un artifice nécessaire pour saisir la pluralité de dimensions qui s'y trouvent.

Comme l'analogie rencontre encore une certaine résistance dans le milieu universitaire, il a été choisi de confronter la réflexion sur le feutre à la plus ancienne forme connue et nommée comme telle, l'analogie : celle utilisée dans l'arithmétique grecque. Ce passage par l'analogie mathématique, c'est-à-dire l'état le plus pur, ancien et conceptuel, est destiné à rendre évidente l'affiliation originariaire à une science dure.

Comme Rosalind Krauss a pu voir dans la grille³⁷⁹, la quintessence et la représentation de la pensée moderne, nous pouvons voir dans le feutre et sa structure, la propulsion de l'analogie comme nouvelle matrice de pensée. Dans son article elle parle de Mondrian, de Sol Lewitt et d'autres artistes du début du 20^{ème} siècle. Mais on peut considérer que la grille fait surface – paroxysme schizophrénique – lorsque la matière autour d'elle s'est épuisée et que le point de fuite en a été exclu. La grille est présente depuis bien plus longtemps dans le tissage lui-même : c'est ce que crée l'entrecroisement des fils de chaîne et de trame. Voici ci-dessous autant d'analogies visuelles autour de la grille. La seule image qu'illustre l'article de Rosalind Krauss – bien qu'elle nomme d'autres peintres comme Albers et Kelly – c'est la *Composition I* de Mondrian. Elle est entourée ici de schématisations dans des formats carrés ou rectangulaires de l'entrecroisement du fil de chaîne et de trame dans les tissages. C'est pour rappeler la variété de modulations des grilles et de leurs couleurs présentes chez Mondrian que plusieurs illustrations du même schéma avec des coloris différents ont été exposées. Évidemment Mondrian travaillait avec une subtilité singulière le rythme, les couleurs et les asymétries choisies de ses grilles. Comme le dit aussi Krauss, la question n'est pas ici de juger de la qualité de l'œuvre, mais de saisir dans la grille une matrice culturelle globale qui s'exprime dans l'art moderne – la peinture – au début du 20^e siècle.

³⁷⁹ Rosalind Krauss, « Grilles » in *Communications*, 34, 1981. *Les ordres de la figuration*, p. 167-176.

III.69. Assemblage d'images juxtaposant les grilles formées par le fil de trame et de chaîne et la grille nécessaire pour réaliser la perspective dans les arts plastiques, ainsi que le dénudement de la grille dans l'art moderne.

En ce qui concerne l'émulation qui se forme autour de la grille, Krauss la situe à la fin du 19^e siècle pour atteindre son apogée au début du siècle suivant. Elle précise qu'il faut remonter loin le cours de l'histoire afin de trouver des traces plus anciennes de la grille³⁸⁰. « Il faut remonter au XVe et XIVE siècles, aux traités sur la perspective et à ces délicates études faites par Uccello, Léonard de Vinci ou Dürer, là où le treillis en perspective est inscrit sur le monde représenté comme s'il était l'armature de son organisation. »³⁸¹ Deux autres artistes et théoriciens, mathématiciens à proprement parler doivent être rajoutés à la liste de ceux qui ont posé les bases de la perspective avec un ou plusieurs points de fuite : Leon Battista Alberti et Piero della Francesca. Dans les esquisses qui accompagnent leurs traités respectifs nous pouvons observer la grille qui sert de base à la construction de la perspective. Les lignes droites du premier plan deviennent des diagonales pour créer de la profondeur et pour donner du volume aux objets représentés. Bien que le (ou les) point(s) de fuite sont géométriquement situés sur la surface de la peinture, l'impression optique et le

³⁸⁰ « Il faut remonter loin dans l'histoire de l'art pour des exemples antérieurs de grilles. », Rosalind Krauss, « Grilles », p. 169.

³⁸¹ *Ibid.*

sens symbolique est de tendre vers l'infini ou vers le divin – c'est le cas des Annonciations de cette période. Mais cela sert aussi à intégrer une temporalité ou une dimension différente, comme c'est le cas de *La Flagellation du Christ* qui s'intègre ici de manière architecturalement pertinente dans une scène de son époque. La représentation à travers une perspective géométriquement correcte donne de la réalité à l'irruption du sacré.

Le dessin de Hondius l'Ancien est particulièrement évocateur de l'emprise de la grille sur la façon de regarder et de représenter. Une sorte de toile d'araignée bien étirée qui relie absolument chaque point de la surface d'un objet – c'est juste pour alléger la représentation qu'on en montre seulement une partie – à la fois à sa propre structure et corporalité, à l'environnement dans lequel il se situe, au détail infiniment petit et à l'infiniment grand. Découpe des fenêtres, quadrillage du sol, disposition des poutres au plafond, assemblage des murs, équilibre des morceaux de bois qui créent des meubles, toutes des grilles sont à leur tour, inscrites dans un *world wide web* avant la lettre si l'on peut dire. Ce n'est pas un hasard si l'outil principal de communication actuel, internet, fait référence en anglais à une toile étendue sur le monde entier. « En toute logique, la grille s'étend, dans toutes les directions, jusqu'à l'infini. »³⁸²

III.70. Utilisation de la grille dans la représentation de la perspective. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, 1475 (gauche). Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435 (droite).

³⁸² Rosalind Krauss, « Grilles », p. 173.

Bien que Rosalind Krauss n'utilise le mot *tissu* que de manière métaphorique, il est intéressant de prendre de manière littérale son affirmation et d'envisager par-delà la perspective, une origine véritablement textile à ce regard sur le monde. « En vertu de la grille, l'œuvre d'art donnée est présentée comme un simple fragment, comme un tout petit morceau arbitrairement taillé dans un tissu infiniment plus vaste. »³⁸³

Regardons les images des métiers à tisser présentés ci-dessous. Étant donné la présence et l'importance du métier à tisser dans les communes italiennes qui ont vu s'épanouir la théorie de la perspective et le mouvement unique qu'a été la Renaissance, son rôle dans la définition d'un nouveau regard sur le monde, doit avoir été essentiel. Le métier à tisser, outil clé de l'évolution industrielle, est à la fois une fenêtre sur le monde, une grille et un producteur de matière. C'est sur la toile qu'ils produisent que se sont fixés les exploits de la peinture moderne. Les avant-gardes du début du 20^e siècle mettent en question leur propre support en même temps que le regard sur le monde qu'il a engendré de par sa structure de grille. C'est sur la toile – devenue par métonymie un autre nom du tableau – que se sont disputés les acquis stylistiques et paradigmatiques de la fin du 19^e puis le début du 20^e siècle.

III.71. Rapprochement entre le métier à tisser et les dispositifs à grilles utilisés pour la représentation de la perspective.

³⁸³ *Ibid.*

La peinture sur toile a été déclencheur et matière de sacrifice dans cette période de remise en question fondamentale. Il est absolument essentiel de regarder les ready-mades de Duchamp dans le domaine de la peinture sur toile pour comprendre la complexité du geste ; et non pas comme des sculptures. Car on peut reconnaître dans la morphologie de tout objet des traits esthétiques ; ceci n'était pas le propos. Le ready-made est dans un sens l'accusation de l'art comme institution : il suffit de l'estampille d'un organisme autorisé pour gagner ce statut. Et dans un autre sens, le ready-made est la déclaration d'indépendance de l'objet qui s'émancipe ainsi de la grille. Tout comme le ready-made, le corps de l'artiste performeur est aussi à entendre par rapport au corps représenté sur la toile (peinte) et non pas en rapport avec le théâtre. Tout comme l'objet dans le cas du ready-made (ou de l'installation) il signe son indépendance par rapport à sa représentation au sein de la grille. Le corps du performeur sort du système pour accomplir un acte étrange qui s'apparente en général au rituel, même en dehors de Beuys qui revendique ouvertement son chamanisme.

La couche de feutre, matière nomade et non-tissée, qu'il utilise dans ses installations et performances, a la vertu, de par sa qualité isolante, de marquer davantage l'autonomie des corps par rapport à la grille. Dans la performance *I like America and America likes me*, Beuys se tient enveloppé dans un vaste morceau de feutre qui le couvre entièrement, dans une galerie new-yorkaise face à un coyote sauvage et derrière la grille qui a été installée pour empêcher le coyote de s'échapper et pour protéger les spectateurs. Beuys avait fait tout le voyage en avion enveloppé dans du feutre et s'était fait amener dans la galerie en ambulance, sans poser les pieds sur le sol de cette Amérique souillée par la guerre de Vietnam. Le feutre extrait le corps de l'artiste de la peinture à la fois comme modèle et comme artiste. Il l'extrait aussi de la réalité d'un monde auquel il n'adhère pas. Au bout de trois jours, Beuys regarde par la fenêtre, détendu sur une botte de paille avec un coyote doux comme un agneau à ses côtés. Entre Beuys et l'animal s'est écrit une nouvelle loi d'entente, mais au-delà l'espace de la galerie, la grille est toujours nécessaire et Beuys repart de la même manière, sans frôler le sol d'un pays qui n'est pas ouvert pour accueillir une telle thérapie, ailleurs que dans l'espace circonscrit d'une œuvre d'art.

Le cubisme aussi s'apparente toujours à la grille et Beuys affirme lors d'un entretien télévisuel qu'il n'aime pas Picasso³⁸⁴, qui est selon lui la figure emblématique de l'artiste égoïste et qui n'engage pas dans son œuvre la responsabilité que quelqu'un qui a vécu deux guerres mondiales devrait avoir. Dans un autre dialogue, lorsqu'on lui demande quel artiste américain il apprécie, après avoir réfléchi un instant, il donne un seul nom : Jackson Pollock³⁸⁵.

³⁸⁴ Joseph Beuys interviewé par Hermann Schreiber dans l'émission «Lebensläufe », 1980 ; <https://www.youtube.com/watch?v=XZTZW-k-TB8>.

³⁸⁵ Joseph Beuys, *Dialogue with audience*, Cooper Union, 7 janvier 1980 ; <https://www.youtube.com/watch?v=CrgzXhIQ-dk>.

Ill. 72. Feutre vu au microscope (gauche). Jackson Pollock, One : Number 31, peinture à l'huile et peinture émail sur toile, 1950 (droite).

Il est vrai que si l'on met côte à côte une image du feutre vu au microscope – matière chère à Beuys – et un détail du tableau *One : Number 31*³⁸⁶ de Jackson Pollock – seul artiste (américain) qu'il dit apprécier, on observe une certaine ressemblance formelle. Une équipe de chercheurs rattachée à la Brown University a publié récemment en ligne (octobre 2019) une étude révélant la physique de la technique de Pollock, qui malgré une apparence hasardeuse était un exercice de maîtrise, et qui révèle en outre que la dénomination de « drip technique » (technique goutte à goutte) est de fait inappropriée car « la technique a été conçue pour éviter une instabilité mécanique fluide classique »³⁸⁷. Pollock a beaucoup cherché avant de définir une technique de travail qui n'était pas censée favoriser les gouttelettes mais, au contraire, réduire l'effet que les scientifiques appellent « coiling instability » (instabilité de l'enroulement) et qui est une propriété de la viscosité des liquides. Préparant la densité de ses peintures liquides – dans la composition du tableau montré ci-dessus il y a de la peinture émail ce qui n'est pas habituel pour de la peinture sur toile – mais aussi en adaptant ses outils d'application : boîtes (cannettes) et bâtons plutôt que pinceaux, Pollock crée « des filaments ininterrompus de peinture s'étendant sur la toile »³⁸⁸. Ce qui ressemble, non seulement morphologiquement mais également du point de vue de la description physique du processus, à l'état des fibres de laine dans un morceau de feutre. Pollock représente donc une structure de fibres non-tissées, similaire à celle du feutre, sur un support en matière tissée : la toile du tableau.

³⁸⁶ Jackson Pollock, *One : Number 31*, peinture à l'huile et peinture émail sur toile, 1950, © 2017 Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

³⁸⁷ « Scientists Reveal the Physics of Jackson Pollock's Painting Technique » compte rendu en ligne <https://www.brown.edu/academics/engineering/news/2019-10/scientists-reveal-physics-jackson-pollock's-painting-technique> sur la recherche de l'équipe Zénith : Zenit's co-authors on the paper were Bernardo Palacios, Alfonso Rosario, Monica M. Wilhelmus and Sandra Zetina. The research was supported by DGAPA-PAPIIT-UNAM (IN108016) and ACT-FONCA (04S.04.IN.ACT.038.18).

³⁸⁸ « Scientists Reveal the Physics of Jackson Pollock's Painting Technique ».

Paradoxalement par rapport à un sens de modernité et donc de progrès et d'avant-garde, Krauss expose la grille comme une stagnation en concluant ainsi son article : « En fait, une expérience accrue de la grille nous a menée à découvrir que l'un des aspects les plus modernistes est sa faculté de servir de paradigme ou de modèle à l'antidéveloppement, à l'antirécit et à l'antihistoire. »³⁸⁹

Étrange éclairage que jette l'essayiste sur cette matrice qui domine depuis des siècles le regard occidental sur le monde, asservissant l'art et l'industrie. S'il a été vu qu'une civilisation sédentaire correspond généralement à la fabrication de tissages, on peut lui assigner ce qu'implique la grille : « dès que la grille apparaît, elle semble très résistante au changement. »³⁹⁰

Qu'ont-ils voulu mettre en mouvement, les deux réformateurs – Pasolini et Beuys – à la fois en actualisant les valeurs « stagnantes » des sociétés présentant encore des aspects archaïques, et en s'appropriant une matière nomade ?

III — FEUERSTÄTTE II

Étude de cas d'une œuvre conçue comme réaction à la réaction à une œuvre précédente, pouvant être utile à la compréhension de certains choix de Pasolini.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 176.

³⁹⁰ *Ibid.*

III.73. Captures d'écran du film de Werner Krüger, Jeder Mensch ist ein Künstler, 1979 où l'on voit Beuys réaliser la performance Feuerstätte.

Certaines actions, prises de parole et choix de matériaux que Beuys revendique et explique, sont des outils intéressants pour comprendre des choix similaires, effectués par Pasolini et Donati. L'identité et la contemporanéité de la matière ne sont pas peu de chose. Une même matière appelle des enjeux similaires. Déjà dans les sous-chapitres précédents, des œuvres et des prises de position de Beuys ont été utilisées en tant qu'outils d'exégèse pour les aspects correspondants ayant concouru à la réalisation du *Décameron*. La matière dont sont constitués les costumes – le feutre – et les prises de position esthétiques, historiques et politiques ayant conduit au choix de cette matière se révèlent dans cette homologie. De grands artistes peuvent s'éclairer réciproquement à l'échelle universelle en confrontant leurs pratiques. Les équivalences qui sont rendues évidentes par la comparaison ne nient pas l'ancrage territorial spécifique de chacun, mais décroissent la pensée analytique, qui, voulant être causale, emprisonne tyranniquement dans la biographie et l'histoire nationale. Ayant œuvré tous les deux dans des pays qui ont connu la dictature fasciste, la limpidité assertive de leurs propos est proportionnellement dépendante de la manière dont le passé fasciste a été assimilé ou rejeté dans chacun des deux pays. Grand coupable de la Deuxième Guerre mondiale, l'Allemagne tourne la page en conscience et en assumant l'impossibilité d'un changement brusque. Comme dans la plupart des cas de changement radical, les personnes nouvelles n'existent pas encore. Ou bien, si certaines existent, leur manque d'expérience ne leur permettra pas de prendre la relève efficacement dans un pays ruiné et endetté qui a besoin d'un pouvoir fort pour faire redémarrer l'économie. Le cas d'Alfried Krupp est emblématique de cette situation et du fait que l'Allemagne s'est montrée économiquement conciliatrice et non pas idéologiquement rancunière. Le cas des usines Krupp, et particulièrement celui d'Alfried Krupp, a été présenté en détail dans mon mémoire de deuxième année de Master dont le sujet est le film *Porcile* de Pasolini. Il est bon de rappeler ici le fait que les usines Krupp ont été de par leur production d'acier, et donc de matériel militaire, le bras droit du régime nazi. Le gérant, Alfried Krupp, bien qu'il se fût retrouvé sur le banc des accusés en 1948 lors du procès de Nuremberg, a été gracié seulement deux ans plus tard par Konrad Adenauer à l'initiative de John McCloy, car l'acier allemand est nécessaire dans les combats militaires auxquels se livrent les deux Corées. Cela se révèle un levier majeur non seulement pour revigorer l'industrie allemande, mais aussi pour verser des dédommagements de guerre. L'ancien maire de Cologne – destitué par Göring en 1933 suite à ses prises de positions anti nazi, puis emprisonné – a pris des décisions similaires concernant le réarmement et la reconstitution d'une armée allemande lorsqu'il est chancelier de la République, dans l'après-guerre. Une prise de position aussi nette concernant un réemploi des gens et des structures d'avant ne pouvait pas se faire (ouvertement) en Italie, même si le chef du gouvernement italien de l'après-guerre, Alcide de Gasperi, était démocrate-chrétien

comme Adenauer et reconnu lui aussi comme l'un des Pères de l'Europe. Sans avoir eu auparavant la même puissance industrielle et militaire que l'Allemagne, l'Italie laisse s'effondrer les structures anciennes. Les terribles inondations de la plaine du Pô de 1951 qui ont causé la mort de nombreuses personnes par noyade et par la famine sont un cas emblématique. La cause de cette catastrophe était la fragilité des digues laissées à l'abandon depuis le début de la guerre. L'Italie n'a pas les mêmes ressources de reconstruction pour lutter contre la précarité. Les passages où Pasolini utilise la comparaison avec le Moyen Âge, de façon péjorative, sont nombreux. Il le fait pour parler de la situation italienne mais aussi pour décrire ses premières impressions de l'Inde³⁹¹. Cela peut étonner dans le cas de celui qui fera du Moyen Âge le cadre historique idéal pour montrer la liberté des corps.

L'actualité médiévale dans l'Allemagne (et la Suisse) prend la forme d'une tradition volontairement perpétuée par un peuple et son administration ; les deux étant culturellement conscients (et volontairement consentants) de la valeur des potentiels débordements. Car le carnaval, encore vivant dans le nord-ouest de l'Allemagne, mais aussi à Bâle, dans ces lieux réputés pour l'ordre et la propreté (le cliché se vérifie), comporte dans le renversement des valeurs qu'il opère, une contradiction partielle : les rues centrales des villes concernées deviennent pour quelques heures (parfois pendant plusieurs jours) le théâtre de débauche publique (forte ivresse, violence, exhibition des rapports sexuels, accumulation de déchets). Si le carnaval est de ce point de vue la contradiction du style de vie « normal » auquel la ville revient sans difficulté après quelques heures de nettoyage intensif, les costumes (les déguisements) sont en eux-mêmes rarement l'expression d'un renversement (ponctuel) de l'ordre social ou politique. Les costumes de carnaval montrent actuellement un type de consentement à l'ordre social et politique (avec parfois une touche d'humour), le moment pour que les entreprises se fassent de la publicité en sponsorisant un char,

³⁹¹ Pier Paolo Pasolini, *L'odeur de l'Inde*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Éditions Denoël, 1984 ; « Certaines de leurs formes de religiosité sont forcées, typiquement médiévales : aliénations dues à l'épouvantable situation économique et hygiénique du pays, véritables névroses mystiques, qui rappellent celles qui eurent lieu en Europe, au Moyen Âge, précisément, et qui peuvent frapper des individus ou des communautés entières. », p. 54. Un autre passage qui, sans être dépréciatif, démontre que Pasolini évaluait l'Inde en fonction d'un passé qui ne lui appartenait pas : le Moyen Âge européen. La porte de pierre qu'il désigne comme médiévale, est médiévale d'un point de vue européen tout comme les écailles de la pale d'autel. « Puis la route tournait à droite, vers une petite porte de pierre médiévale, sur le soubassement de laquelle étaient accroupis de petits bandits, avec du duvet au-dessus de la lèvre supérieure, comme écaillés de quelque pale d'autel. », p. 112. Il y a plusieurs références au Moyen Âge pour décrire l'Inde, que Pasolini voit pour la première fois. D'autres époques ne sont mentionnées que pour rendre compte du style très spécifique d'un vêtement ou d'un détail d'architecture. C'est au Moyen Âge que se rapporte l'odeur de l'Inde. Même si le champ lexical de l'expression « médiéval » n'a pas une occurrence très fréquente, du moment où ce repère (temporel) est fixé, les autres constats sur la pauvreté et la dévotion s'y greffent. Sûrement Pasolini réévalue et se réapproprie le Moyen Âge lorsqu'il relit le *Décameron* de Boccace. Une dizaine d'années avant cela, la référence médiévale est le reflet d'une analyse savante empreinte de certains clichés que nous livre l'école et le langage commun, un certain consensus pour les lecteurs du journal auxquels Pasolini livrait le récit de son voyage sous forme d'articles. En voici encore une référence au Moyen Âge (européen), ce qui sur l'étendue totale d'un livre de poche de 150 pages qui traite de l'Inde dans les années 60, n'est pas peu de chose : « Il faudrait avoir la capacité de répétition d'un psalmiste médiéval pour pouvoir réaffronter, chaque fois qu'elle se présente, la terrible monotonie de l'Inde. » p. 148

l'apparition de typologies de personnages bien définies, le défilé de quelques frères congrégations. Mais, autour d'un scandale lié à l'achat d'une œuvre de Beuys, s'articulera une véritable reconstitution du sens médiéval du carnaval et même des costumes, ce qui du point de vue du réalisme, gagne à être mis en rapport avec la reconstitution médiévale réalisée par Pasolini et Donati (puisqu'on parle toujours des costumes).

Le film portrait *Joseph Beuys : Jeder Mensch ist ein Künstler*, qui a été mentionné plus haut, commence par la présentation d'une œuvre qui, même pour Beuys, a pris l'une des formes les plus étonnantes, car ce n'est pas lui qui en a eu l'initiative, bien qu'il l'ait signée à la fin. On y apprend donc qu'en 1977 le département d'art contemporain du Musée de Bâle a acheté une œuvre de l'artiste allemand Joseph Beuys intitulée *Feuerstätte* (foyer/endroit pour faire le feu) pour un prix que l'opinion publique a trouvé scandaleux : 300 000 francs suisses. Comme à chaque fois qu'on tente de dénigrer l'œuvre de Beuys, on la présente comme une description réductive en énumérant les parties matérielles qui la composent : quelques bâtons métalliques. La même attitude peut être perçue dans l'entretien de 1980 de l'émission « Lebenslauf ». Généralement Beuys en situation d'entretien et surtout de débat télévisuel affronte une violence inouïe, semblable à celle qu'on remarque face à Pasolini. Il est d'ailleurs vrai que les deux se sont exprimés contre ce média de communication, mais il est vrai aussi qu'avec une candeur et une patience hors du commun, ils répondent et prennent le temps d'expliquer leur démarche même face aux questions les plus malveillantes et agressives.

De fait, l'œuvre *Feuerstätte*, ultérieurement nommée *Feuerstätte I (Foyer I)*, est composée de : « trois tableaux noirs avec des dessins, un chariot en bois avec timon, mais aussi des bâtons de cuivre et de fer enveloppés dans du feutre, produites entre 1968 – 1974 »³⁹². Beuys est présenté comme un artiste qui, même en situation d'exposition, ne laissait pas simplement ses œuvres dans la salle, mais était toujours présent et disponible pour discuter avec les visiteurs. La discussion, la transmission, était partie constitutive de son œuvre et de sa diffusion. Tout comme l'étaient d'autres aspects de sa vie que le film met en avant, comme préparer un repas pour sa famille. La présentation de son travail est montrée par irruption dans une scène domestique qui montre Beuys épluchant des pommes de terre et des choux-raves.

De toute évidence le Musée de Bâle n'a pas seulement acheté de fins tubes en cuivre pour les poser par groupes, debout, contre les murs à lambris de la salle qui lui est consacrée. L'achat paye le

³⁹² Simon Baur, « Beuysnobiscum : Basel und sein Brandstifter » ; « drei Wandtafeln mit Zeichnungen, einem Wagen aus Holz mit Deichsel, sowie mit Filz umwickelte Kupfer- und Eisenstäbe, entstanden in den Jahren 1968 bis 1974. » p. 3 ; Il est à préciser que, de ce que l'on peut voir dans les images de la salle d'exposition qui abrite l'installation, un seul bâton est enroulé dans du feutre. Ce-dernier est disposé à même le sol, contrairement aux autres qui sont positionnés debout contre les murs de la salle. Une autre particularité est de présenter une courbure à un bout, comme une canne pour personne âgée. Seul un autre bâton parmi les autres comporte cette courbure, les autres sont droits.

prestige de l'artiste et la valorisation du concept que les objets rappellent et semblent émaner comme des reliques, dans l'attente d'un regard qui puisse les actualiser.

L'enjeu de l'installation, apprend-t-on dans l'article cité en bas de page précédente (note 2), est d'établir une relation interactive entre l'art et le spectateur (« Bei dem Werk soll eine neue, interaktive Beziehung der Kunst zum Betrachter geschaffen werden »). L'auteur de l'article nous dit que la description qu'il présente se trouve sur le site du Musée de Bâle, mais elle est impossible à trouver aujourd'hui. Seul un cartel très bref indique le titre, l'auteur et la composition matérielle, ainsi que la modalité d'acquisition, dans la section « chefs d'œuvre » du site du musée. Comme actuellement les salles dédiées à Beuys sont occupées par une exposition temporaire, les informations sur le sens de l'œuvre n'y figurent plus³⁹³. On sait que deux des trois tableaux noirs comportent les esquisses et les notes réalisées par Beuys lors d'une conférence, et que la position des bâtons reproduit l'assemblée. Il est alors évident que l'on identifie Beuys lui-même à la canne enroulée dans du feutre et posée au milieu de ses auditeurs³⁹⁴. Comme dans beaucoup de ses œuvres, Beuys présente sa propre thérapie de survie que ses semblables peuvent s'approprier. La canne posée horizontalement et rappelant de par sa courbure une invalidité, ainsi que la présence du feutre rappellent sa survie après son accident. D'autant plus que la canne en cuivre présente une sorte de piston en fer, censé générer de la chaleur par une décharge électrique ; chaleur qui sera préservée par le feutre. La présence d'un moyen de transport est récurrente dans l'œuvre de Beuys : il a déjà utilisé des luges, un van, et l'on peut dire que les ambulances l'ayant transporté pour sa performance *I like America and America likes me* sont aussi intégrées à l'œuvre comme des véhicules nécessaires. L'introduction de moyens de transport apporte un élément dynamique qui invite les spectateurs à s'embarquer dans cette nouvelle proposition d'interaction, ou encore cela peut représenter le voyage initiatique qu'a fait Beuys afin d'atteindre sa lucidité de guide.

En réaction au scandale suscité par l'achat de l'œuvre de Beuys, la troupe Alti Richtig, composée de tambours et de fifres, défile dans les rues de Bâle déguisée en œuvre de Beuys pour le carnaval de 1978. Parmi eux marche Joseph Beuys lui-même, une branche de mimosa à la main qui rime avec les cheveux postiches jaunes qui sont attachés aux masques de moutons. Les membres d'Alti Richtig portent des masques d'animaux : moutons et veaux. Ils portent tous des costumes en feutre et jouent de leurs instruments. D'autres personnes déambulent avec des cannes en cuivre. Un chariot de la dimension de celui présent dans *Foyer I*, fait partie du défilé, tiré par un âne. Sur un

³⁹³ Voici l'intégralité de la citation que l'article avait puisé sur le site du musée : «Bei dem Werk soll eine neue, interaktive Beziehung der Kunst zum Betrachter geschaffen werden: Zwei der drei an der Wand hängenden Schulwandtafeln stammen aus einem öffentlichen Vortrag von Beuys und erweitern die Raumplastik hin zu einem Gespräch unter Menschen, wobei auch die an die Wände angelehnten Metallstäbe an das Bild einer Versammlung erinnern. Physikalisch findet sich bei einem teilweise mit Filz umwickelten Kupferstab eine schwache Wärmebildung. Da er an einem Eisenkolben angeschraubt ist, entsteht bei der Berührung von Eisen und Kupfer ein wärmender elektrischer Strom, den Beuys gerne auch in Analogie zu psychischer Wärme gesetzt hat.»

³⁹⁴ Ceci ne fait pas partie du commentaire du musée, c'est une interprétation personnelle.

panneau aux couleurs flamboyantes et sur les tracts que Beuys distribue en fin de défilé, on lit en lettres gothiques : *Feuerstätte II (Foyer II)*. Dans le film *Jeder Mensch ist ein Künstler*, la voix off qui décrit cette action placée en introduction nous en parle comme d'une initiative de la corporation des fous (« Narrenzunft », les Alti Richtig) pour créer le pendant (« Gegenstück ») de Foyer I, afin de « démontrer à quel point l'art moderne peut être imité facilement »³⁹⁵. Les tracts contiennent des vers qui se moquent de l'œuvre de Beuys avec un langage similaire à celui employé dans les chants de carnaval, ironie qui devient de fait une absorption par la tradition, donc une consécration. Le film nous présente Beuys comme participant amusé à une manifestation qui le dénigre publiquement avec humour. Cette stratégie lui vaut tout de même une victoire car les porteurs de costumes en feutre attendent avec hâte que l'artiste y appose sa signature. Un tas de cannes et un tas de costumes en feutre sont les restes de cette manifestation. En fin de parcours carnavalesque – justement le parcours s'arrête dans la cour du Musée d'art de Bâle – ils seront déposés au sol et les deux tas seront remis au musée qui accueillera ainsi le deuxième volet de l'œuvre *Foyer*. L'article de Baur, écrit avec un quart de siècle de recul sur les événements, nous informe que la Narrenzunft s'était appuyée sur la complicité de Beuys dès le départ, mais aussi sur celle de la couturière Irma Hammel, qui a réalisé les costumes conçus par Beuys. L'article s'achève sur le constat d'une amélioration considérable de l'acceptation par l'opinion publique de l'achat de l'œuvre de Beuys par le Musée de Bâle et sur l'importante contribution apportée par le tour joué par Alti Richtig à la popularité de l'œuvre de Beuys.

Mais, on apprend sur la page de la ville de Bâle que l'initiative de cette action déployée pendant le carnaval de 1978 n'a appartenu ni à Beuys ni à la « confédération des fous », mais à deux architectes qui seront très connus ultérieurement : Herzog et de Meuron³⁹⁶. Si la page officielle de la ville de Bâle fait étonnamment l'impasse sur les Alti Richtig, ces-derniers ne manqueront pas d'être évoqués par Herzog et de Meuron eux-mêmes lorsqu'ils retracent le récit de cet événement :

« Nous avons fait pendant plusieurs années des costumes et des masques pour une “ clique », un groupe de tambours et de fifres, la clique Alti Richtig. Traditionnellement, les costumes et les masques du carnaval produisent des caricatures de la vie politique locale et internationale. Dans le passé, des artistes importants, comme Jean Tinguely, qui était bâlois, ont conçu des costumes pour le carnaval. »³⁹⁷

³⁹⁵ « Möchten die Narren beweisen wie spielenleicht moderne Kunst nachgemacht werden kann. »

³⁹⁶ « L'achat de cette installation en 1978 a provoqué un tel scandale que le carnaval de Bâle en a fait cette année-là un de ses sujets, lequel avait d'ailleurs été proposé par deux jeunes architectes nommés Jacques Herzog et Pierre de Meuron – qui ont depuis lors acquis la renommée mondiale que l'on sait. A la même époque, les deux architectes ont travaillé avec Beuys pour renforcer ensemble leur potentiel créatif. », <https://www.basel.com/fr/Top-10-des-oeuvres-d-art/Joseph-Beuys>

³⁹⁷ Jean-François Chevrier, Élia Pijolet, en collaboration avec Herzog & de Meuron : Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Aliénor de Chambrier, Stefanie Manthey, Esther Zumsteg, *de Bâle – Herzog & de Meuron*, Birkhäuser Verlag, Bâle, 2016, p. 84

La création de costumes pour le carnaval de Bâle était déjà une pratique artistique établie, initiée bien avant par des artistes reconnus et il ne s'agissait pas d'une première pour les deux jeunes architectes non plus. La ville dans son ensemble était donc (peut-être) plus empreinte d'art contemporain que ses habitants ne le pensaient, lorsqu'ils ont été scandalisés par l'achat de l'œuvre de Beuys. Il a donc fallu que l'art contemporain s'immisce aussi, en tant que sujet, dans une forme d'amusement populaire – le carnaval – et non pas seulement en tant qu'outil pour que l'art contemporain justifie son prix d'achat aux yeux du peuple. Voici la suite de l'explication donnée par Herzog et de Meuron :

« Nous avons pensé qu'il fallait utiliser le carnaval pour intervenir dans cette affaire, au-delà de la simple caricature. Nous voulions nous servir du carnaval pour produire une deuxième sculpture et tenter de réconcilier l'artiste et le public. Les traditions alémaniques et celtiques sont importantes dans l'œuvre et la pensée de Beuys ; nous avons imaginé que l'idée de participer au carnaval pourrait lui plaire, qu'il pourrait faire quelque chose de cette situation. Et c'est ce qui s'est passé. Nous sommes allés lui rendre visite à Düsseldorf ; ce fut vraiment pour nous une découverte et une ouverture. »³⁹⁸

Voilà donc que l'énergie que Beuys souhaitait mettre en mouvement, en la représentant souvent sous forme de chaleur, se concrétise ici par une réaction initiale hostile contre laquelle se manifeste un enchaînement de complicités qui rendent au peuple une œuvre à laquelle il a activement participé, ne serait-ce qu'en la rejetant. La caricature, qui est comme le disent Herzog et de Meuron, une spécificité du carnaval, consolide une supercherie déjà présente, joue avec des codes déjà en place ; la transgression tolérée et paramétrée ne génère pas de germe de révolte ou de réforme. Les costumes de carnaval sont généralement des vêtements éphémères ou des uniformes occasionnels. Voilà qu'en faisant du tas de costumes de feutre une œuvre fixe – grâce aux deux architectes qui s'improvisent élèves de Beuys et qui seront connus plus tard pour leur architecture d'empilement – cela infléchit la temporalité du carnaval. Les reliques du carnaval de 1978 sortiront de l'incidence passagère et cyclique en étant conservées indéfiniment au musée. *Foyer II* est ainsi la première forme d'accomplissement de *Foyer I*. À la fois figée car consacrée en tant qu'œuvre mais ouverte car débutant à peine une suite numérolgique pouvant s'étaler à l'infini, *Foyer* entame effectivement la circulation d'une énergie qui écrit autrement la loi de participation à l'œuvre. Cela se concrétise actuellement par une contribution à la disposition des bâtons métalliques : des pièces de *Foyer I* tombent régulièrement à terre. Le Musée d'art de Bâle soupçonne les visiteurs.³⁹⁹

La participation populaire qu'implique l'idée (médiévale) de carnaval est tout autre que la collaboration entre artistes et artisans qu'on trouvera, tout en restant dans le registre médiéval, lors de la construction d'une cathédrale. Sans avoir à juger des compétences artistiques ou artisanales de ceux qui sont assimilés au peuple – d'ailleurs ici on parle de musiciens, d'un artiste, de deux

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ Daniel Ballmer, « Wer hat Beuys' *Feuerstätte* zerstört ? », in *bz Basel*, 06/09/2017.

architectes, d'une couturière, mais aussi d'inconnus – c'est l'idée d'imprévisible qui définit l'action collective à l'opposé du projet qui s'établit entre collaborateurs. C'est dans ce sens que cette fraction du carnaval, agglutinée autour des Alti Richtig, qui s'est détachée par l'horaire ou par le lieu du convoi général afin de générer une sorte de « manif sauvage », crée une forme de révolution à la fois dans l'histoire de l'art et dans l'histoire du carnaval. C'est également le propre de Pasolini dans le *Décameron* d'agir activement dans le passé. On peut considérer que le carnaval est une reconstitution médiévale autant que l'est un film en costumes. Si le passé parvient à se rendre actuel, l'actualité peut y intervenir pour y donner une autre forme. Dans ce sens l'action de Beuys, sa réforme artistique par la circulation de l'énergie ne s'ancre pas uniquement comme un événement datant de 1978, mais en s'attachant à la tradition du carnaval, devient tout aussi ancienne qu'elle, est propulsée jusqu'au Moyen Âge et de ce fait réécrit l'histoire de l'art occidental qu'on aurait cru close. Il en est de même dans le *Décameron* de Pasolini. La reconstitution historique qu'il crée pour le film porte mal son nom car il s'agit d'une réécriture, non pas d'une réécriture de l'histoire, mais d'une réécriture des événements eux-mêmes, des événements qui avaient servi de source d'inspiration à Boccace. La répartition des rôles se prête à la comparaison. Dans chaque cas nous avons d'une part un artiste au goût réformateur, qui ne consent pas à l'art de niche, mais l'envisage de manière anthropologique sans pour autant se passer des acquis de ceux qui avaient été consacrés en tant que génies. Nous avons donc d'une part Pasolini qui va tourner le *Décameron* et d'autre part Beuys qui engendre dans un temps plus long qu'un tournage de film, une œuvre où il emploie bon nombre de matières qui lui sont devenues emblématiques – *Foyer I* conçu entre 1968 et 1974. Il faut rappeler que le *Décameron* fait partie de la *Trilogie de la vie* et que *Foyer* est aussi un gage de préservation de la vie de par la génération de la chaleur et l'enveloppe de feutre qui la conserve. Bon nombre des personnages du *Décameron*, corps désirants et qui vivent, tous risques compris, leur liberté charnelle, sont aussi enveloppés par des costumes en feutre. Énergie de survie et énergie sexuelle, vitale, nécessitent la même couche isolante afin d'être préservées : le feutre. Entrent en jeu ceux qui ont l'initiative de la création des costumes : d'une part Donati et d'autre part Herzog et de Meuron : c'est la création de costumes en feutre qui est proposée à chaque fois. Cette initiative n'engage pas directement celui qui demeurera auteur de l'œuvre, mais cela résulte des entretiens avec lui, d'une affinité particulière qui est déjà dans le processus de création, une forme de transmission que l'œuvre aboutie espère continuer à dégager pour le spectateur. Il y a également, dans chacun des cas la complicité d'un couturier : Farani pour le *Décameron* et Irma Hammel pour *Foyer*. Si Beuys avait déjà fait du feutre partie intégrante de sa mythologie personnelle, le choix de cette matière relève moins de l'évidence dans le cas du film de Pasolini, mais ses collaborations avec Donati avaient déjà toutes été des expérimentations avec des matières inhabituelles pour l'habillement ou bien utilisées autrement que conformément à la destination prévue par leur

fabricant. Il est précisé que dans le cas des costumes adoptés et signés par Beuys il s'agit de feutre industriel. L'information manque quant aux costumes du *Décameron*, mais il est plus que probable qu'il s'agisse également de feutre industriel étant donné l'uniformité de la texture, de l'épaisseur et de la couleur. Ces dernières étant difficiles à obtenir dans le cas d'un feutre nomade (c'est le nom qu'on utilise pour indiquer le feutre qui, bien que produit avec des machines industrielles, reproduit la fabrication propre aux tribus nomades⁴⁰⁰). L'équivalence se produit jusqu'au bout, cela touche la troisième catégorie impliquée dans la réalisation du film et dans la création du happening produit lors du carnaval. Il s'agit d'une part des acteurs non-professionnels que Pasolini nomme souvent avec l'expression « acteurs pris dans la rue » et d'autre part du groupe des musiciens Alti Richtig. Car Pasolini présente le tournage du *Décameron* comme un jeu qui implique essentiellement les acteurs et les (créateurs des) costumes. Ce qui revient à mettre le reste de l'équipe technique à une distance qui correspondrait plutôt à celle de l'équipe qui a assuré la captation de la déambulation dans les rues de Bâle, qu'à celle d'une équipe de film de fiction. Bien que le feutre choisi pour le *Décameron* soit plus rigide que celui dont sont fabriqués les costumes du carnaval de Bâle de 1978, leur déshabillage se montre tout aussi laborieux. Et le déshabillage est partie active du choix du feutre tout autant que sa conception. Ricciardo extrait du haut de son corps la veste en feutre qui s'ouvre sur les côtés comme un habit de poupée en carton. Il dépose ces formes sculpturales, qui conservent leur morphologie hors du corps, comme les plaques d'une armure, à côté du lit que sa bienaimée s'est improvisée sur le toit. En quoi le feutre a transformé ce corps ? Il redonne vie à l'ancien Ricciardo mort depuis des siècles. C'est un voyage dans le temps, mais qui nourrit la réalité actuelle avec un passé qu'elle peut s'approprier d'une autre manière que ne le ferait l'apprentissage de l'histoire, autrement que l'héritage implicitement transmis par l'empilement des générations.

En fin de déambulation carnavalesque, on voit un des musiciens qui se sépare de son costume en feutre. C'est un des moments les plus drôles. Lorsqu'il perd l'équilibre en enlevant son pantalon en feutre – il porte en dessous un pantalon normal – Beuys, abondant de sollicitude, accourt lui donner un coup de main. Beuys aide à faire éclorre les gens d'en dessous leur couche de feutre. Ce musicien est tout aussi « non professionnel » dans un happening que le sont les « acteurs pris dans la rue » sur le tournage d'une fiction cinématographique. Pris au dépourvu dans ces circonstances qui leurs sont inhabituelles, les costumes en feutre qu'ils enlèvent les dénudent plus que tout. Cela fait apparaître

⁴⁰⁰ Voici une vidéo qui présente la fabrication du feutre nomade. Les étapes, comme dans la fabrication artisanale qui a été présentée dans le sous-chapitre précédent, sont les suivantes : étirage, arrosage, compression, essorage. <https://www.youtube.com/watch?v=DtTy3ssvcfk>.

Le feutre « design » comporte bien plus d'étapes dans son processus de fabrication : étirage, cardage, feutrage, foulage, lavage, coloration, séchage, rasage (couper les fibres qui dépassent), compression, enroulage. Pour un aperçu détaillé : <https://www.filzfelt.com/index.php/?about-how-felt-is-made>.

des nouveau-nés, des êtres débarrassés de leur personnalité sociale actuelle et qui arrivent à préserver le meilleur héritage du passé, à même le corps.

CHAPITRE 13 – LE FEUTRE ET SES DIFFÉRENTES IDENTITÉS

Les personnages du Décaméron ne sont pas vêtus d'un feutre souple, mais d'un feutre destiné à faire des chapeaux. L'inversion que ce choix semble entraîner pourrait faire abdiquer la suprématie qu'on a pris l'habitude de lui donner sur le reste du corps. Cette hypothèse se justifie par l'intérêt global porté au corps et au plaisir charnel dans le film. Le feutre engendre un réseau de déplacement d'identités et de rôles qu'on endosse, de (l'élève de) Giotto qu'on ne reconnaît plus lorsqu'il met le chapeau du paysan à Masetto qui enfle un chapeau pour se présenter au couvent en tant que sourd-muet et jusqu'à la Belle Sicilienne fallacieusement coiffée d'un voile blanc de jeune épouse de la haute société. La question identitaire autour du feutre touche à celle du langage mais aussi à celle de la responsabilité et de la vanité qu'endosse l'artiste au sein de la société. Par le truchement de l'artiste s'expriment des vérités sociales qui se confondent parfois avec son identité, d'où la culpabilité de l'artiste pour des situations dont il ne fait que prendre conscience. Dans une deuxième partie, la capacité de communiquer et de filtrer du feutre sera rapportée à différentes sphères des découvertes scientifiques plus ou moins récentes : bromure d'argent dans la gélatine de la pellicule photographique, études sur le psyché et le langage, les feutres de carbone. Le feutre n'est pas juste une matière ou une matière porteuse de sens, c'est une manière de réfléchir et d'agir matériellement dans des enjeux qui nous sont importants aujourd'hui.

I — LE FEUTRE EN TANT QUE CHAPEAU ET L'ARTISTE EN TANT QUE COUPABLE

Au début de l'émission télévisuelle *Lebensläufe* où Beuys est invité en 1980, Hermann Schreiber présente brièvement l'artiste tout en spécifiant que la présentation demeure obsolète. Cela non seulement grâce à sa notoriété mais aussi à son apparence. S'il est évident que le public est susceptible de (re)connaître l'apparence physique d'une personne de notoriété publique – et cela d'autant plus dans une société qui, à travers les mass-média, en livre des photos et des séquences

filmées en abondance – ce n’est pas dans ce seul sens ce qu’entend Schreiber lorsqu’il qualifie Beuys de « unverkennbar » (impossible à confondre). Cette remarque est un premier clin d’œil au sujet qui occupera les six premières minutes et demie de conversation : le choix du chapeau comme signe distinctif de l’artiste Joseph Beuys. La curiosité populaire quant au mystère de la création de l’œuvre cherche à assouvir sa soif de divulgation, en débusquant l’artiste derrière son chapeau. Si l’acte de création n’est plus entouré d’une aura impénétrable, (Beuys lui-même le considère comme une capacité de chaque être humain et le considère à la portée de tous), c’est la personne même de l’artiste qui recèle désormais le mystère. Saisir visuellement l’artiste de tous les côtés, le savoir disponible au débat et prêt à répondre à toute question, ce sont des aspects que la télévision peut documenter à souhait, mais cela ne permet pas pour autant d’accéder à la personne. Ce à quoi est incité le public est un désamorçage et non pas une compréhension. Tout de même, Beuys arrive à faire de chaque interlocuteur un allié⁴⁰¹, non pas dans le sens où ce dernier s’alignerait sur son idéologie, mais dans le sens où l’attention portée par Beuys à toute question ou attitude à son égard est l’occasion pour exprimer encore mieux ses propos et donc, de les ancrer davantage dans la réalité.

Le paradoxe que sous-tend la concomitance de l’accessibilité de Beuys et, d’autre part, le caractère insaisissable de la naissance de ses idées, est parfaitement bien incarné par cet accessoire, pas si exceptionnel que ça, qu’est le chapeau. Car Beuys ne porte pas un chapeau extravagant, il s’agit d’un modèle Borsalino, ou de type Borsalino. Mais il le porte à un moment où ce chapeau (fabriqué en feutre obtenu à partir de poils de lapin, grand prix à l’Exposition universelle de Paris en 1900 et qui a atteint les 2 millions d’exemplaires en 1929), n’est plus l’emblème du gangster ni des grands acteurs d’Hollywood, tel Humphrey Bogart. À partir des années 50, sortir tête nue n’est plus une preuve de négligence, qu’il s’agisse de femmes ou d’hommes. Le chapeau devient donc l’élément de l’élégance extrême ou de l’uniforme professionnel.

Le Borsalino, rendu encore plus célèbre par Marcello Mastroianni qui le porte dans le film de Fellini *Huit et demi*⁴⁰², mais aussi par Michael Jackson dans la fameuse chorégraphie de *Billie Jean*⁴⁰³, comporte, contrairement au chapeau melon, une calotte pincée. Il a un aspect fendu.

⁴⁰¹ « C’était un homme qui voyait en chacun un soutien potentiel pour ses idées. » déclare Klaus Staeck en parlant de Joseph Beuys à la minute 69 du documentaire *Beuys* d’An Veiel, Allemagne, 2017.

⁴⁰² Federico Fellini, *Huit et demi*, Italie, 1963, 138’ ; il existe également le film français *Borsalino* de Jacques Deray, 1970. Il s’agit d’une histoire de voyous à Marseille dans les années 30 d’après le livre *Bandits à Marseille* d’Eugène Saccomano.

⁴⁰³ Michael Jackson, *Billie Jean*, album *Thriller*, 1982.

*III.74. Artistes portant un chapeau dans des portraits ou autoportraits : Joseph Beuys, Pasolini en tant qu'élève de Giotto dans le *Décameron*, Giotto autoportrait présumé à la Chapelle Scrovegni, portrait de Giotto par un peintre anonyme.*

Beuys porte donc un Borsalino de manière à la fois anachronique – par rapport à l'usage courant dans les années 30 – et contemporaine d'une récupération stylistique qui dénote élégance et l'unicité sans se charger d'un propos idéologique précis ou de la mémoire d'une classe sociale en particulier. On peut dire que le Borsalino est porté après la guerre comme une distinction que le porteur attribue à ses propres mérites et dont il se récompense lui-même par le port du chapeau. C'est le signe que le porteur a atteint le statut qu'il veut avoir et, même qu'il a fondé un nouveau statut. Un voile de culpabilité plane sur le Borsalino : son adoption par les gangsters, par ce personnage de metteur en scène dépressif et habité par ses obsessions qui abdique de ses responsabilités et que Fellini met en scène dans *Huit et demi*, par ce jeune homme qui dénie la paternité de l'enfant de *Billie Jean* en laissant entendre une vie d'homme libre qui risque de devoir payer pour avoir brisé le cœur d'une jeune fille. Le chapeau Borsalino est la marque distinctive de quelqu'un qui s'érige en héros, en modèle à suivre, tout en enfreignant les lois et les convenances. La langue française permet de ramener le chapeau à son origine matérielle par l'usage de la métonymie, car on dit feutre pour dire chapeau. Cet autre feutre qu'est son chapeau est présent chez Beuys dès le début de ses initiatives artistiques radicales, depuis qu'il décide notamment

d'employer le feutre comme matière dans son travail. C'est son feutre, qu'il n'enlèvera publiquement qu'à quelques occasions, très particulières d'ailleurs⁴⁰⁴, qui fait l'objet de l'introduction dans l'entretien qu'il accorde à Hermann Schreiber dans l'émission *Lebensläufe*.

Le modérateur de l'émission dresse brièvement le portrait de son interlocuteur en rappelant son succès international qui lui vaut une rétrospective au Musée Guggenheim de New York ce qui représente un honneur jamais octroyé à un artiste allemand de son vivant,⁴⁰⁵ mais il mentionne aussi sa participation active dans le parti écologiste des Verts (die Grünen). Afin de donner corps à l'impact que sa personnalité à multiple facettes a sur la société du moment, Schreiber énumère les attributs dont Beuys lui-même s'est investi, mais aussi ceux qui lui ont été prêtés à tort ou à raison : « 'le gourou de Düsseldorf', un mage, un médecin, un chaman, et un charlatan. »⁴⁰⁶ Il précise que ces attributs sont des clichés et qu'ils dénotent une insécurité dans le jugement porté sur l'artiste. Le trouble amené par l'impossibilité du public à le cerner, y compris avec le soupçon de malhonnêteté, peut être compris comme allant dans le sens de la volonté de l'artiste de créer des formes énigmatiques. Cela expliquerait l'hostilité comme première réaction de certains, et une autre réaction, non moins importante, validant tout autant la nouveauté par le scandale et l'ignorance, de ceux qui accueillent ses idées en les partageant. Si avec l'épouvantable posture d'affrontement qu'emprunte le modérateur – il s'affale dans son fauteuil en mimant la détente d'une conversation amicale – et qui semble s'adoucir ainsi par une réflexion globale et analytique lorsqu'il adresse la première question à Beuys, il n'y a plus aucun doute qu'il cherche explicitement la provocation : « Mais ne serait-ce pas également que votre apparence, Monsieur Beuys, est devenue une sorte de cliché ? Votre fameux chapeau par exemple ? »⁴⁰⁷ Beuys répond qu'il s'agissait d'une cohérence interne liée à la notion d'art qu'il essaie d'élargir. De plus, le chapeau serait apparu à un moment d'émulation avec d'autres artistes qui partageaient ses idées et il serait ainsi contemporain de l'apparition du feutre comme matière dans son travail artistique. Nous retrouvons ici une situation semblable au rapport que Pasolini entretenait avec les journalistes. Le journaliste est sournoisement

⁴⁰⁴ Il s'agit de sa performance *Comment expliquer les tableaux au lièvre mort* (*Wie Man dem toten Hasen die Bilder erklärt*) réalisée par l'artiste à la galerie Schmela de Düsseldorf le 26 novembre 1965, où Beuys se présente sans son chapeau. Son crâne est recouvert de miel et de poudre d'or. Une autre apparition sans chapeau est le *Match de boxe pour la démocratie directe* (*Boxkampf für direkte Demokratie*), en 1972 lors duquel l'artiste affronte le sculpteur Abraham David Christian. À ceci se rajoute un débat filmé le 27 janvier 1970, lors duquel Joseph Beuys présente son concept d'Antikunst (anti art) face à d'autres personnalités qui font autorité en Allemagne à l'époque : Max Bense, Max Bill, Arnold Gehlen, Wieland Schmied. Beuys fait face à une forte hostilité de la part de ses interlocuteurs. Vu que lors de la discussion de *Lebensläufe*, Schreiber pointe que lors d'un talkshow Beuys aurait dû être persuadé d'enlever son chapeau, on peut croire qu'il s'agit d'un clin d'œil au débat de 1970 où Beuys aurait été amené à devoir enlever son chapeau.

⁴⁰⁵ « eine Ehre übrigens, die noch keinem lebenden deutschen Künstler vor ihm zu Teil geworden ist », Hermann Schreiber dans *Lebensläufe*, 1980.

⁴⁰⁶ « Man nennt ihn den 'Guru von Düsseldorf', einen Magier, einen Mediziner, einen Schamanen, und einen Scharlatan. », Hermann Schreiber dans *Lebensläufe*, 1980.

⁴⁰⁷ « Aber ist nicht auch ihr Äußeres, Herr Beuys, inzwischen so was wie ein Klischee? Ihr berühmter Hut zum Beispiel ? », *Ibid.*

hostile, parfois même ouvertement. Il est très curieux de démanteler un mécanisme de création qui, en demeurant insaisissable, laisse dériver la curiosité vers les particularités que les anciens auraient appelées « accidents », ici, en l'occurrence, l'apparence physique de l'artiste. La nouvelle de Boccace qui parle de Giotto⁴⁰⁸ expose justement la curiosité quant à l'apparence de l'artiste, l'apparence de celui-là même qui parvient à représenter les choses avec une telle fidélité par rapport à la nature, qu'on risque de s'y méprendre. Mais Giotto lui-même est décrit par Boccace comme n'ayant pas été gâté par la nature : « Mais tout sublime que fût son talent, il était de visage et de corps aussi peu gâté que maître Forese. »⁴⁰⁹ Sachant que ce dernier avait été décrit ainsi : « tout petit et tout tordu de sa personne, le visage aplati, le nez écrasé, bref, comparé au plus difforme des Baronci, on l'aurait encore trouvé laid »⁴¹⁰. Il est spécifié en note que les Baronci étaient une « Famille florentine fameuse pour sa laideur »⁴¹¹. Il en naît déjà un certain étonnement et un certain humour : pourquoi la nature n'a pas doté d'une apparence plus agréable celui qui lui rend honneur en créant des représentations si fidèles ? Parce que la Nature n'a rien à faire des représentations qu'en font les humains, quel que soit leur degré de réalisme. Comme elle n'a rien à faire non plus du prestige que les humaines s'attribuent les uns les autres. Cette nouvelle ne met pas uniquement en question le lien entre apparence physique et potentiel intellectuel (ou créatif). Elle met en abîme le rapport entre apparence et réputation et, à une échelle encore plus profonde, (comme dans un face à face de miroirs, se multipliant et anéantissant toute possibilité de regard juste), le face à face des deux sommités qui se regardent et se jugent supposant le temps d'un instant qu'ils ne se connaissent pas et que la seule apparence leur servirait de signe distinctif. Ainsi l'intellect, la création et le prestige social se dissolvent momentanément, tout en mettant dans un embarras infini tout jugement précis les concernant, lorsque, vêtus de « deux vieilles houpelandes hideuses de drap romagnol et de deux chapeaux rongés par les ans » maître Farese et Giotto se regardent réciproquement et se répondent en miroir. « Giotto, crois-tu qu'un étranger qui ne te connaîtrait pas et qui nous croiserait là, en ce moment, imaginerait une seconde que tu es, comme chacun sait, le meilleur peintre du monde ? » Le reflet correspondant lui vient de la part de Giotto dans une de ces répliques qui répondent au mieux à la thématique de la journée choisie par Elissa⁴¹² : « Maître, il le penserait, tout comme, en vous voyant, il penserait que vous êtes analphabète. »⁴¹³

⁴⁰⁸ Il s'agit de la cinquième nouvelle de la sixième journée dont le résumé donné par son auteur avant le début du récit est le suivant : « Alors que maître Forese da Rabatta et le peintre Giotto revenaient ensemble du Mugello, le premier se moque de la piètre allure du second. » Boccace, *Décameron*, p. 507.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 508.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 507.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 873 (notes du traducteur, en fin d'ouvrage).

⁴¹² « On y devise de ceux qui, étant provoqués, réagissent par un mot plaisant ou bien, par une prompte réplique ou leur esprit d'à-propos, évitent dommage, danger ou honte. », *Ibid.*, p. 493.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 508.

La raison du port de ces déguisements par Giotto et Farese est l'arrivée d'une « pluie soudaine ». C'est ce phénomène météorologique soudain, naturel, qui les fait s'arrêter sur la route afin de s'abriter « dans la maison d'un paysan ami », puis, après avoir patienté sans que la pluie ne s'arrête, emprunter les susdits vêtements au paysan. On peut dire que dans cette nouvelle le seul événement est la pluie, phénomène naturel, que la fortune met sur le chemin du fameux avocat et du fameux peintre. Un élément important dans la nouvelle et qui n'est pas restitué dans le film est l'amitié avec le paysan, qui montre des personnes qui ne sont pas empreintes d'affectation, malgré leurs fonctions haut placées. Et Boccace les décrit comme allant à pied « comme des vieillards au petit pas ». Ils ne sont pas des personnages de la cour se déplaçant en cortège, nécessitant faste et assistance. Boccace esquisse ainsi le portrait de l'intellectuel et il s'agit d'un portrait exemplaire (c'est tout autant le cas en ce qui concerne le portrait de Cavalcante⁴¹⁴). L'intellectuel va à pied, et non à cheval, il ne se fait pas assister, à moins qu'il ne s'agisse des nécessités liées à l'exercice de son travail. Même si ses commanditaires sont riches ou détenteurs d'autres types de pouvoir, l'intellectuel se lie d'amitié avec des paysans – gens simples et pauvres. Il communique et établit des échanges matériels avec des gens de toutes les catégories sociales. En cela il correspond (en partie) à ce que Gramsci entendait par « intellectuel organique », idée dont Pasolini était imprégné. Et c'est un portrait d'intellectuel auquel il a tenté de correspondre. Car Giotto et Pasolini en tant que (disciple de) Giotto se présentent comme appartenant à un temps où l'art n'était pas un phénomène de niche, tel que le décrit Beuys en en faisant le reproche à l'art moderne. Mais Boccace lui-même adresse un reproche similaire aux prédécesseurs de Giotto, ce qui laisse croire qu'il ne s'agit pas dans les années 1960-1970 d'une exception, mais plutôt d'une sorte d'impasse qui déconnecte l'art du peuple et qui semble advenir de manière cyclique en attendant une issue apportée par l'apparition d'un grand artiste capable de réconcilier la réalité avec sa représentation. Voici comment est présenté le talent de Giotto par Boccace :

« Giotto, était doté d'un tel génie que, quoi que créât la nature, génératrice et animatrice de toutes choses par la révolution continue des cieux, il sut le reproduire au crayon, à la plume ou au pinceau avec une fidélité, ou plutôt un mimétisme tel que, dans nombre de ses œuvres, le regard des hommes finit par être abusé, confondant peinture et réalité. »⁴¹⁵

Le mot *mimétisme* est préférable au mot *fidélité*. La fidélité laisse encore de la place à une distance entre soi (l'artiste) et son sujet, alors que le mimétisme suppose une perte de soi, un oubli, une subversion comme le disait Pasolini. Il n'est pas anodin que le mimétisme soit accentué précisément ici, dans le cas d'une nouvelle où Giotto s'habille en paysan et mieux, que cela lui corresponde. Ce qui permet à la remarque de Farese d'être drôle, est justement son noyau de vérité, le fait que vêtu ainsi, Giotto peut tout à fait être assimilé à un paysan. Il est très important de situer ce mimétisme

⁴¹⁴ Il s'agit de la neuvième nouvelle de la même journée.

⁴¹⁵ Boccace, *Décameron*, p. 507.

dans le triangle artiste, modèle, œuvre. D'habitude on pense que le mimétisme est le rapport qui s'articule entre le modèle et l'œuvre, ce qui peut se résumer comme la capacité de l'œuvre à représenter le plus fidèlement le modèle. Mais Boccace préfère le terme mimétisme dans le cas de Giotto, et Pasolini lui-même en fait une pierre de touche de sa théorie artistique en le préférant y compris au cinéma où, pourtant, le réalisme semble aller de soi. La question du mimétisme abordée dans une nouvelle où Giotto s'habille de sorte à être confondu avec un paysan, rend évident le fait que le mimétisme se situe entre l'artiste et son modèle, qui dans de nombreux cas sera également un des spectateurs ultérieurs. C'est dans la mesure où l'artiste est capable d'imiter le rapport essentiel et nécessaire que le modèle entretient avec son monde, qu'il est à même de créer une œuvre réaliste. La fidélité par rapport à la nature comprend notamment de se couvrir comme un paysan, avec de vieux vêtements et de continuer sa route, lorsqu'on est surpris par une averse.

III. 75. Deux titres de livres comportant le mot mimésis, l'un sur Beuys, l'autre de Pasolini.

C'est donc à l'artiste d'assurer également une concordance entre les besoins réels et naturels de l'homme et ce qui est représenté en tant qu'art. Évidemment la façon de faire le portrait de Giotto proposée par Boccace est également un autoportrait et les liens de chair que Nature et Fortune établissent entre les êtres humains, personnages de ces nouvelles, sont néanmoins autant de manières de descendre la littérature d'un piédestal sur lequel elle ne peut pas ou plus se tenir après la peste. Voici comment Boccace décrit le mérite de Giotto par rapport à ses prédécesseurs indignes : « Pour avoir redécouvert cet art demeuré enfoui pendant des siècles sous les erreurs de ceux qui peignaient plus pour amuser les yeux des ignorants que pour satisfaire l'intellect des sages, Giotto mérite sans conteste de compter parmi les astres de la gloire florentine »⁴¹⁶. Par-delà la

⁴¹⁶ Boccace, *Décameron*, p. 507.

distinction entre ignorants et sages, la différence est appuyée par la disproportion des deux sièges perceptifs auquel l'œuvre s'adresse dans chaque cas : d'une part les yeux et d'autre part l'intellect. De cela résulte moins que l'art véritable s'adresserait exclusivement à une élite que le fait que la concordance par rapport à la nature n'est pas une affaire visuelle, mais une question de compréhension du monde bien plus globale. À nouveau le terme de réalisme se trouve dans une position délicate car la fidélité visuelle par rapport à la nature n'est qu'un amusement pour les yeux. Il est également important de remarquer que Boccace ne présente pas une anecdote où le peintre est au travail. D'une part peut-être parce que le processus artistique garde son mystère et ne devient anecdotique que dans le cas d'artistes que Boccace estime moins, tels Buffalmaco. D'autre part, c'est qu'en allant jusqu'au bout de la défense de la mimésis, en faisant son apologie, elle peut devenir une fin en soi. C'est l'idée qu'exprime Pasolini à plusieurs reprises : dans son texte théorique sur Dante *La volontà di Dante a essere poeta*, dans un de ses textes théoriques sur le scénario – *Le scénario comme structure tendant à être une autre structure* – mais qui, en fait, devient œuvre sans que le film se réalise nécessairement, et dans la phrase finale du *Décameron* : « Pourquoi réaliser une œuvre quand il est si beau d'en rêver seulement ? ». Quand l'artiste rêve au monde c'est qu'il a déjà réalisé la mimésis à l'intérieur de lui. En ce sens l'acte créateur est déjà accompli et l'œuvre demeure dépassée. Un accomplissement plus profond de cette même idée se rencontre dans *Les 1001 nuits* lorsque le monde en soi est présenté comme le croisement de rêves que chacun fait. Ceci ne constitue pas une œuvre, mais le monde lui-même. Chacun rêve, il y a des rêves dans les rêves. La question de la vérité ne se pose plus du tout de la même manière. Ce dernier film de la *Trilogie* a rencontré le plus de succès et le plus de consensus de la part des critiques. Pour avoir discuté l'œuvre de Beuys ci-dessus, on peut voir l'adaptation cinématographique des *1001 nuits* réalisée par Pasolini comme un accomplissement de la théorie artistique de Beuys : chaque homme est un artiste. Dans le sens où chacun rêve de manière mimétique la réalité de l'autre et en cela il ne crée pas (seulement) de l'art, mais exerce le potentiel créatif nécessaire pour que ce monde existe tout simplement. Chez Beuys le fait de faire œuvre n'a plus de sens, d'où le doute et le rabaissement de ses actions en présentant uniquement leurs composants matériels du type « un peu de suif au coin de la pièce ». Le morceau de suif n'est pas censé être une œuvre dans le sens d'un tableau qu'on accroche dans un musée – d'où d'ailleurs l'apparente contradiction que représente la présence des œuvres de Beuys dans des musées, et le fait que le récit de ses actions restitue souvent bien mieux le sens qu'il a voulu y mettre. L'œuvre de Beuys est constituée d'aspects que l'artiste en travaillant parvient à rassembler dans une société qui peu à peu a mis en place leur aliénation, et dont elle souffre inconsciemment. Le clivage entre cultures sédentaires et cultures nomades mérite d'être rappelé lorsqu'il est question d'aliénation, car le premier sens du

mot *alienatio*, en remontant l'étymologie latine, est la brouille, puis l'action de céder un bien⁴¹⁷. Au premier siècle avant notre ère, Giotto et Pasolini en tant que (disciple de) Giotto, sont les agents d'une mimésis s'opérant comme il a été dit entre l'artiste et son modèle afin de créer du sens pour l'intellect. La mimésis de Beuys se situe encore à un autre niveau, elle est un lien entre la nature extérieure à l'homme et sa nature interne. Elle vise à signaler la nécessité de reconnecter les processus internes au corps humain à ceux qui se déroulent au-delà de l'enveloppe de son propre corps. Il s'agit d'unir la nature agissant à l'intérieur de l'homme avec celle agissant à l'extérieur de lui. Pour ce faire, la conscience de sa propre aliénation est nécessaire, l'urgence de la thérapie personnelle et sociale se manifeste dans la manière de considérer le capital humain et les formes de gouvernance, et cela implique en premier lieu une conscience écologique, qui n'est rien d'autre que la reconnaissance de son appartenance à la nature. Cela concerne à la fois toute question de survie de l'organisme, mais aussi tous les processus (physique, chimiques...) qui animent l'activité intellectuelle. C'est à la prise de conscience de ces liens qu'appellent les œuvres de Beuys. Cela incite à la création d'un nouveau type de mimésis où l'homme arrive à identifier des processus physiques et chimiques qui ont lieu à l'intérieur de lui, avec des processus qui lui sont extérieurs physiquement, mais envers lesquels il devrait se sentir impliqué du moins mentalement et en tout cas de manière responsable. L'œuvre de Beuys est une injonction à voir la mimésis dans les processus que la culture lettrée et les formes de gouvernance ont rendu si dissociés comme les propriétés nutritionnelles du miel, le fonctionnement du cœur et le potentiel créatif et l'organisation sociale. (Il est fait référence ici à l'installation que Beuys présente lors de sa deuxième invitation à la Documenta : *Honigpumpe am Arbeitsplatz*⁴¹⁸).

Mais il faut aussi que Giotto soit petit et disgracieux pour que le chapeau de fortune le rende méconnaissable. Tout comme il faut que Beuys eût été blessé au niveau de la tête pendant la guerre pour qu'il fasse du chapeau son signe distinctif. La mimésis de Giotto commence déjà du fait que la Nature dissimule « parfois d'extraordinaires génies chez les gens on ne peut plus vilains de leur personne ». C'est-à-dire qu'il ressemble déjà physiquement à ceux qu'on considère comme vilains. Evidemment alors qu'en plus il se coiffe d'un chapeau fabriqué de cette matière que Boccace a affecté à plusieurs reprises du qualificatif de *vilaine*, le feutre, dans son commentaire de la *Comédie* de Dante, plus rien dans son apparence ne laisse deviner un grand artiste, et c'est exactement ce qui fait de lui un grand artiste, un maître du mimétisme.

La mimésis de Beuys se situe à un degré différent : son corps épouse les matières mêmes et s'y identifie. La graisse, il ne l'applique pas uniquement sur les murs, mais il la presse à l'arrière de son genou pour voir sa forme changer : la matière se modifie avec la pression et la chaleur. S'il porte un

⁴¹⁷ <http://www.dicolatin.com/FR/LAK/0/ALIENATIO/index.htm>.

⁴¹⁸ Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, 1977, Documenta 6.

feutre c'est pour s'identifier au feutre en tant que matière qui lui a déjà sauvé la vie en préservant sa chaleur et qui continue à protéger son crâne qui porte des séquelles de ses blessures, « des trous dans la toiture » comme il dit. La conversation de l'émission télévisuelle *Lebensläufe* atteint une sorte de paroxysme de l'absurde lorsque l'intervieweur insiste pour distinguer entre une fonction honorifique du chapeau et une fonction protectrice :

« Schreiber : Le chapeau a-t-il une fonction protectrice ou bien s'agit-il d'un signe distinctif ?

Beuys : Il a aussi une fonction protectrice.

Schreiber : C'est-à-dire que vous protégez votre tête avec ?

Beuys : Oui, je protège ma tête. »

Devoir débattre avec un artiste lors d'une émission télévisuelle du rôle du chapeau peut paraître aussi absurde qu'une conversation dans une pièce de Beckett, qui, inévitablement, a lieu après toute dissolution du sens primaire des mots. Autrement, la question comporte une certaine violence, que les pièces de Beckett – notamment celles avec des personnages à chapeau – ont également, car les rapports humains ne sont ni lubrifiés par le sens commun des mots et des gestes, ni métamorphosés par l'empathie. Mais, le plus intéressant, en ce qui concerne cet entretien de Beuys, est que même les questions les plus malveillantes, les remarques les plus stupides et les curiosités les plus mal placées établissent une communication qui dépasse la fonction attendue et qui, au final, servent au mieux le propos de l'artiste, qui endosse – comme c'est le cas de Pasolini et de Beuys – un rôle de prophète, de prédicateur, d'éducateur du peuple. Toute interaction, même une invective lui sert de matière à discours, comme point d'appui pour exposer ses convictions. La confrontation avec le journaliste représentant d'un peuple présumé, mais aussi en en altérant la vision, est au final nécessaire.

III.76. Lorsque l'artiste est dépourvu de son chapeau.

Parmi les images présentes à la première page de ce chapitre, il y a deux portraits de Giotto. Le premier en date représente un autoportrait présumé où Giotto se serait dépeint, certes au premier plan, mais parmi d'autres gens, intégré dans une foule. L'autre image où il est coiffé d'un ample couvre-chef rouge est un portrait rétrospectif où il est peint et glorifié en tant que maître, plus de 150 ans après sa mort. Pendant un certain temps, même si le métier de peintre est reconnu et valorisé en tant que tel et que le peintre est connu et apprécié de son vivant, l'autoportrait ne se définit pas comme sujet unique d'une œuvre. L'auteur se sert de lui-même comme modèle afin de donner un visage à certains personnages bibliques. Ainsi il est pour lui un modèle toujours disponible mais, inversement, on peut voir ce geste comme une expression de vanité à vouloir absolument faire figurer son image dans l'œuvre. Dans tous les cas, l'artiste est à la fois modèle et créateur et il affirme connaître sa double nature en s'intégrant dans des scènes de groupe, sans tenir à se distinguer particulièrement, et incarnant généralement un personnage secondaire. Avec le temps et de manière de plus en plus courante, l'artiste commence à faire de son autoportrait un sujet à part entière où il se représente déjà auréolé de la gloire dont Giotto s'est vu entouré au niveau d'une représentation picturale, seulement de manière posthume. Ultérieurement l'artiste se reconnaît comme artiste, comme modèle, mais aussi comme modèle représentant au mieux son être artiste. Les autoportraits de Dürer et d'Antonello da Messina sont les preuves de cette

métamorphose perceptive, bien que le titre des œuvres ne révèle pas ouvertement l'autoportrait, le dissimulant parfois derrière un *Portrait de jeune homme*. Il est à remarquer que les deux artistes se coiffent tous les deux de chapeaux et que la couleur de ces chapeaux est rouge, tout comme la coiffe portée par Giotto dans son portrait posthume. Le message est clair : l'artiste se représente conscient de son statut, fier de la qualité de son œuvre et déjà récompensé par la reconnaissance publique. Entre ces deux portraits de maîtres et qui représentent une certaine acception de l'art, des images de Beuys et Pasolini ont été intégrées. De manière tout à fait habituelle pour Pasolini et tout à fait exceptionnelle pour Beuys, ils sont ici chacun représentés sans chapeau. Inversement, de manière tout à fait courante pour Beuys et exceptionnelle pour Pasolini, chacun d'eux est en train de réaliser une performance qui s'inscrit dans le champ de l'art plastique (contemporain). Contrairement à ce qui se présente comme une valeur certaine dans les autoportraits du 15^e et 16^e siècles – statut et valeur de l'artiste et de l'art – les performances de Beuys et celle à laquelle participe Pasolini, vont ébranler ces repères mêmes. L'artiste apparaît dans ces cas comme responsable, voire coupable, des images et objets qu'il adresse à la société, qu'elle n'est pas forcément prête à accueillir et qu'elle lui renvoie comme un stigmate dont il doit se marquer physiquement pour devenir crédible. Étant donné le degré de transformation que l'artiste Beuys et le poète et cinéaste Pasolini veulent apporter à la notion existante d'art, et plus ou moins directement à la société qui la préserve, le public demande une offrande, une rançon, un sacrifice. C'est l'artiste lui-même qui doit passer par là : comme lors des tests pharmaceutiques, il doit montrer qu'il peut subir sa proposition à même son corps. À Pasolini lui est infligé à l'initiative de Fabio Mauri de vivre la projection de sa propre version de la passion du Christ, d'en être le support de projection. À noter, l'œuvre s'appelle *Intellettuale*. L'action est une mise au pilori qui est à la fois représentative de la position que Pasolini adopte par rapport à son travail, et elle est en tant que supplice extérieur également une vulgarisation réductrice. Que cela soit mimé ici ou non, cette performance montre explicitement comment la proposition réformatrice du réalisateur est rejetée et lui est renvoyée comme une condamnation. C'est tout à fait à l'opposé du consensus qui avait été établi au 15^e siècle et qui permettait que l'artiste se représente lui-même à la manière de Dürer ou da Messina. L'appellation d'intellectuel est significative, car Pasolini n'est pas nommé dans ce cadre-là ni artiste ni réalisateur ni poète. Cela renvoie pourtant à la définition du grand peintre que livre Boccace, il faut qu'il satisfasse l'intellect des sages et non pas le plaisir des yeux des ignorants. Lors de la superposition concrète de l'artiste et de l'œuvre il peut y avoir ceux qui se contentent de la beauté des images et il peut y avoir ceux qui comprennent ce que la présence de l'auteur dit de derrière son œuvre. Une même œuvre peut correspondre aux deux descriptions à la fois. Beuys choisit de lui-même la performance lorsque, après un long refus d'intégrer la scène de l'art contemporain, il décide d'affronter un système qu'il trouve injustement exclusif, sclérosé et inadapté aux besoins humains.

L'art apparaît comme un mystère qui se doit d'avoir un intermédiaire – un chaman, Joseph Beuys lui-même – afin de pouvoir être communiqué. Un lien est à rétablir de matière à matière, afin de refaire circuler l'énergie vitale.

III.77. Pasolini en (élève de) Giotto sans chapeau, avec chapeau et avec bandeau.

Pour revenir à la question du chapeau, dans la représentation qu'il crée de Giotto, Pasolini – cela suppose sûrement aussi la contribution de Donati – donne une importance particulière à ce que l'artiste porte ou ne porte pas sur la tête aux divers moments de l'histoire et à différentes étapes du travail. Il a été question auparavant du chapeau que Giotto emprunte au paysan afin de continuer sa route malgré la pluie. Il s'agit également de la partie que Pasolini emprunte à la nouvelle de Boccace. Par la suite, Pasolini développe un récit qui n'existe pas dans la nouvelle d'origine. Mais, même dans cette autre partie, la façon dont l'artiste est coiffé, joue un rôle important et correspond à chaque fois à des moments bien distincts. Ces moments se réfèrent moins à comment la figure de l'artiste apparaît en société, mais comment il est face à son travail. Pasolini en (disciple de) Giotto traverse la place de la ville où il est attendu pour la nouvelle commande qui lui est confiée. Sur la place se trouvent les notables de la ville, on les reconnaît à leur imposante et rigide robe en feutre qui absorbe la lumière avec ses couleurs pastel et parachève cet effet par la brillance de ses dorures. L'artiste traverse la place et les notables ne prennent pas tellement garde à l'arrivée de l'inconnu. Leur manque de réaction laisse entendre qu'il ne correspond pas tant que cela au personnage auquel ils s'attendaient. Et à juste titre, car la version pasolinienne de Giotto fait qu'il déambule d'un air

pressé, oublie presque de saluer et, surtout, qu'il est encore enveloppé de la houppelande paysanne et coiffé du chapeau, alors même qu'il arrive dans une ville baignée du soleil le plus éclatant. C'est lorsqu'il se rend compte qu'il doit se montrer respectueux face à ces figures qui, de par leur attitude et leurs vêtements, montrent qu'elles sont les héritières de la morphologie et de la signification de l'antique dalmatica, qu'il ôte son chapeau et le garde dans ses mains lorsqu'il pénètre dans l'église. Il s'agit le plus probablement de l'Église Santa Chiara où Giotto avait effectivement peint une commande, malheureusement la fresque n'a pas survécu au passage du temps. Le retard du salut, et donc de sa conformation aux pratiques sociales, peut être interprété dans la prolongation de sa capacité de mimésis par rapport au paysan. Il s'achemine affairé, de manière tellement conforme à son déguisement qu'il ne soupçonne même pas au départ que l'assemblée le concerne et qu'il risque de passer complètement à côté de l'honneur qui lui est réservé, eu égard à son statut d'artiste qu'il représente. Pasolini adapte la distance que Giotto garde par rapport à son statut de manière exceptionnelle dans la nouvelle de Boccace, à une situation plus générale. C'est un aléa de la nature, la météorologie, qui détermine l'anecdote dans la cinquième nouvelle de la sixième journée du *Décameron* de Boccace. Mais c'est une continuité préméditée ou inconsciemment préméditée par l'étourderie – c'est-à-dire le fait de se concentrer complètement sur autre chose – qui fait que, dans le film, Giotto, garde l'apparence qu'il a empruntée sous l'averse. Il garde donc ce qui lui a été assigné par hasard et par surprise plutôt que de revenir à ce qu'était son apparence (diplomatique) en bonne et due forme. Et cela n'enfreint pas uniquement un changement de météorologie, la pluie s'est bien arrêtée, mais aussi l'échange de remarques avec Farese avec lequel culmine la nouvelle. Giotto garde l'apparence sous laquelle on ne reconnaîtra jamais « le meilleur peintre du monde » et il le fait en pleine conscience, jouant un peu de l'étourderie et de l'excentricité de l'artiste. En bon peintre, Giotto doit faire la preuve qu'il est le meilleur par chaque travail qu'il réalise. C'est aussi du point de vue de sa virtuosité qu'il doit attester par chaque œuvre que son potentiel est toujours prêt à faire preuve d'innovation et d'authenticité.

On peut néanmoins considérer que du début et jusqu'au moment où il fait face au mur vide qui attend son intervention, Giotto est complètement absorbé par son être paysan. Une preuve qui va dans ce sens est le fait que dans le film, contrairement au texte de la nouvelle, Giotto ne rétorque rien à son compagnon de route et se contente de rire, comme si ce dernier, en bon magistrat, avait prononcé la sentence d'une délivrance. Une délivrance de son statut, que Giotto embrasse de bon gré et fort amusé. Il ne bloque pas l'assertion de son ami par une réponse qui jouerait le rôle d'une barrière. Ainsi, n'étant pas contrecarrée, la parole que Farese vient de proférer, s'imprègne dans la réalité de Giotto. En l'accueillant, Giotto en fait sa devise pour la suite de l'histoire ; cette suite qui n'existe pas dans le *Décameron* de Boccace mais qui est si importante dans celui de Pasolini. À la place de l'avortement d'une situation hypothétique lors d'un échange intellectuel qui court-circuite

la réalité de derrière les deux propos, en servant ainsi de leçon, Pasolini donne la possibilité d'une suite. D'un point de vue narratif c'est l'astuce qui permet de continuer l'histoire. Et d'un point de vue spirituel, c'est une incarnation. Refusant de rendre « la monnaie de sa pièce » à maître Farese, Giotto en fait une réalité qui permet justement d'aller au-delà de la fin de la nouvelle boccacienne. Cela donne lieu ainsi à une représentation du véritable travail de l'artiste, ce qui n'apparaît chez Boccace que de façon elliptique lorsqu'il peint d'autres peintres.

Incarner ce type de réalités dans son adaptation cinématographique, qui, de ce point de vue, n'est littérale qu'en apparence – ou bien, au contraire, correspond au mieux à ce qu'une adaptation devrait être en tant que passage du texte à l'acte – est de fait fréquente dans le film. Ce même procédé accompagne la mise en réalité – pourrait-on dire à la place de mise en scène – du texte de Boccace lorsqu'il s'agit de montrer les corps et les gestes, y compris les rapports sexuels. Généralement dans le texte de Boccace les rapports sexuels ne sont évoqués que de manière allusive, ils sont mentionnés, jamais décrits. C'est là aussi, en dehors du travail du peintre inventé par Pasolini, que l'invention se manifeste notamment dans le déroulement de ces rencontres de la chair. Car la tâche du réalisateur est bien différente de celle de l'écrivain, tout comme de celle du peintre. Une autre interprétation du retard du geste de salut de Giotto face au rassemblement qui attend son arrivée devant l'église Santa Chiara, peut concerner le statut qu'il accorde aux modèles. Ainsi peut-on dire que Giotto ne consent à ôter son chapeau en signe de révérence que lorsqu'il se trouve devant des modèles qu'il observe avec sa vénération mimétique. C'est-à-dire qu'il n'ôte pas son chapeau devant les notables de la ville de Naples, mais devant de potentiels modèles pour ses fresques. Pasolini attribue au hasard le fait de devoir assurer l'incarnation de Giotto dans son propre film, manifesté par le désistement de dernière minute de Sandro Penna. C'est à cela que serait dûe l'adoption de l'appellation de « disciple de Giotto », comme si Pasolini n'osait pas s'octroyer lui-même le rôle du grand peintre dans son propre film. Mais cette timidité se révèle correspondre précisément au personnage du grand peintre décrit par Boccace :

« il acquit cette renommée avec une extrême humilité, servant de maître aux autres, lui qui dédaigna toujours d'être considéré comme tel. Ce titre, qu'il refusait, gagnait d'autant plus en éclat chez lui qu'il était usurpé par ceux qui en savaient moins que lui ou par ses disciples. »⁴¹⁹

Le fait de se nommer lui-même disciple pourrait être le résultat de la forte humilité de l'artiste n'osant pas endosser le statut de maître qui lui incomberait socialement. Il n'est jamais nommé Giotto dans le film. Dans ce sens, le déguisement initial devient un parti pris quelque peu ambivalent. En adoptant l'humilité de Giotto, qui avait du mal à ce qu'on le considère comme maître, il aurait pu se satisfaire d'une conjoncture laissant son identité au second plan. Cela est ambigu en ce qui concerne Pasolini car l'humilité étant une des caractéristiques majeures du Giotto

⁴¹⁹ Boccace, *Décameron*, p. 507-508.

décrit par Boccace, en imitant son humilité, Pasolini, implicitement ne fait rien d'autre que de lui ressembler et donc de représenter d'autant plus le véritable Giotto par le personnage qu'il incarne dans le film. D'autre part, même si Pasolini avait choisi d'incarner un de ces disciples usurpateurs de l'identité du maître, cela rendrait tout autant hommage au vrai Giotto car comme le dit Boccace, c'est à travers ses usurpateurs mêmes que le vrai peintre « gagnait d'autant plus en éclat ». Afin d'usurper une identité, il existe un passage obligatoire : l'imitation. Cette imitation, dans le cadre d'une œuvre cinématographique, s'identifie entièrement au jeu de l'acteur. Qu'il s'agisse d'interpréter Giotto ou son disciple usurpateur, l'acteur va imiter Giotto. C'est un degré de réalisme auquel le cinéma ne peut échapper, même lorsqu'il s'agit d'un registre comique. La timidité de Pasolini interprétant Giotto épouse au mieux la timidité du grand peintre, en créant ainsi une figure de créateur très crédible. D'autre part la présomption si l'on peut dire de Pasolini, est double : non seulement il se donne tous les atouts afin de passer pour Giotto dans le film, mais, de plus il s'approprie ses propres manières de travailler. Ainsi la mémoire qu'il crée du personnage historique Giotto, est alimentée par son propre comportement sur le tournage du film. Nous ne savons pas comment travaillait Giotto, mais nous savons comment travaillait Pasolini sur un tournage. Et notamment sur le tournage du *Décameron* puisqu'un article parle longuement de ce sujet comptant les plans que l'équipe de Pasolini filme dans une journée de tournage, les heures de sommeil du réalisateur ainsi que les pauses sur lesquelles il a tendance à faire l'impasse. La rapidité de l'artiste (réalisateur), ses éclats d'inspiration, ses moments de solitude habitée, de vision, son humilité et son excentricité, ainsi que la capacité d'enfreindre toute règle lorsque l'art le demande font partie maintenant du personnage de Giotto tout comme l'imposition d'un rythme accéléré à son équipe, qui peut vivre en même temps une convivialité de groupe qui n'a rien à envier à l'authenticité des musiciens de folklore. Le groupe d'assistants crée une forme de vie propre, tout aussi solide que celles engendrées par la survie et la tradition. Corps et travail, vie et réalité s'alignent ici tout naturellement aux impulsions de travail que requiert l'artiste comme relevant d'une nécessité incontestable. Mais nous pouvons voir l'évolution de Giotto (Pasolini) dans le film, comme un parcours se révélant aussi à travers le couvre-chef et la tête nue. Pasolini a la tête nue lorsqu'il contemple le mur sur lequel il apposera la fresque qu'il va réaliser, pendant que ses assistants approchent l'échafaudage du mur. Entre la vision de l'artiste et la surface de projection (le support de la peinture à venir), une première grille s'interpose : l'échafaudage. D'une simplicité étonnante, la succession de ces deux plans – celui qui encadre la tête de Giotto dont l'expression est empreinte de gravité et de concentration et celui qui montre l'avancée de l'échafaudage vers le mur vierge – sont un résumé de la question de la grille qui a été présentée ici auparavant. De manière efficace et incarnée, s'exprime dans cette suite de plans, une idée majeure qui a traversé et construit des siècles de peinture occidentale. L'utilité de l'échafaudage, l'évidence de son irrévocable nécessité afin

d'approcher le mur, est l'alibi parfait pour comprendre à quel point la grille s'est imposée comme inhérente à la peinture. Il est ici évident qu'elle s'immisce dans la projection de l'œuvre que l'artiste fait avant de se mettre au travail ; on la glisse littéralement dans son champ de vision. À partir de ce moment, l'artiste est socialement et culturellement instrumentalisé par l'attente qui s'est créée autour de l'œuvre à venir. Il ne se présentera plus jamais tête nue devant la fresque qu'il est en train de créer. À l'exception du moment où il dort et lève la tête de l'oreiller pour affronter en toute lucidité, les yeux grand-ouverts sa vision du Paradis, Pasolini aura tout le reste du film la tête couverte d'un chapeau ou ceinte d'un bandeau. Ainsi l'artiste ne peut avoir la tête nue que lorsqu'il est dans son intimité ou dans l'intimité de son œuvre ou bien dans un état inconscient.

Deux des artistes qu'il estimait le plus, Piero della Francesca et Masaccio, ont fait leurs portraits sans chapeau, sans que les œuvres portent le titre d'autoportrait, à une époque où le portrait de l'artiste commence à faire sa place en tant que genre et que les artistes s'y représentent avec chapeau, comme il a été montré plus haut. Ainsi, Piero della Francesca s'est représenté dans un des sommeils les plus magnifiquement naïfs : celui du soldat qui, s'abandonnant au sommeil, donne au Christ la possibilité de ressusciter. Se mêlent ici aussi, comme dans le cas de Pasolini interprétant (le disciple de) Giotto, la plus grande humilité et le plus énorme sentiment de puissance visionnaire. Car c'est humble de la part de Piero della Francesca de se représenter en soldat vaincu par le sommeil, au pied de la tombe d'un Christ en train de ressusciter, mais c'est aussi se donner le pouvoir absolu de la représentation de cette scène qui est de fait, ici, la pure vision de l'artiste. La Résurrection est le rêve de l'artiste en soldat dormant à côté du Saint Sépulcre, qui est d'ailleurs le nom de la ville natale de Piero della Francesca (Sansepolcro). Masaccio se représente également dans une résurrection – celle du fils de Théophile –, mais non pas dormant. Il a, au contraire, un regard si pénétrant, semblant maîtriser à la fois le ciel et la terre telle une divinité primitive pouvant faire du strabisme un idéal de beauté et d'éveil. Masaccio affiche un regard omniprésent et troublant, qui crée un triangle de rapports impliquant la scène à l'intérieur de la toile, la complicité avec le spectateur et l'implication d'une présence divine.

*III.78. L'artiste s'auto-représentant sans chapeau : Masaccio, Piero della Francesca, Pasolini
(Giotto).*

Pasolini prend les premières gouttes de l'averse sur sa tête découverte et affiche un regard tout aussi pénétrant et mystérieux que Masaccio, qui a été souvent utilisé comme portrait du poète cinéaste. À croire que l'artiste en tant qu'artiste ne peut rester la tête nue ni devant la nature, ni devant la société. À l'affût d'inspiration et de modèles, lorsque le Giotto du film regarde les personnes du marché, sa tête est couverte d'un énorme chapeau en fourrure. Il se cache et il observe d'en dessous cet accessoire particulier. Lorsqu'il travaille, il a un bandeau attaché autour du front. Cette représentation de l'artiste au travail n'existe pas dans la peinture médiévale, ni de la Renaissance, ni postérieure. C'est possible qu'il s'agisse d'un détail pratique qui aurait échappé à toute représentation plus ou moins flatteuse de l'artiste. Il est possible aussi que l'artiste ne se représente tout bonnement pas au travail. Par contre le bandeau blanc, le torse dénudé et musclé de Pasolini sous le tablier en cuir et les postures sportives et combatives qu'il prend lorsqu'il contemple le mur rappellent Yukio Mishima, que Pasolini estimait beaucoup. Peut-être que Mishima s'était déjà paré du bandeau de samouraï avant le 25 novembre 1970, mais il est certain que c'est de ce jour-là que datent les photos le représentant ainsi. Il s'agit de l'allocution qu'il a tenue devant les militaires de la Défense en tentant un prétendu coup d'état qui a avorté, à la suite de quoi il se suicide en pratiquant le traditionnel seppuku. Mishima s'était déjà représenté et avait agi en tant qu'artiste écrivain jetant son corps dans la lutte politique. Par le personnage de Giotto dans le *Décameron*, Pasolini lui rend hommage un mois avant sa mort ; le tournage du *Décameron* a eu lieu pendant le

mois d'octobre 1970. Sans cesse dans le film, lorsque l'artiste contemple son travail en cours, c'est sur le corps de l'artiste que l'on revient, d'avantage que sur ce qui est représenté sur le mur. L'artiste s'appuie sur son corps musclé et sur sa capacité de combat afin de transposer sur le grand mur, aux yeux de tous, l'esquisse qu'il avait conçue dans l'intimité avec sa propre création. (« Mind is a muscle » disait la chorégraphe Yvonne Rainer strictement au même moment.)

*III. 79. Mishima avec bandeau au moment de son suicide (gauche). Pasolini en tant que (élève de) Giotto dans le *Décameron* portant un bandeau lorsqu'il fait face à son oeuvre.*

La tête de l'artiste doit être bandée ou couverte afin que sa création s'exprime socialement. L'artiste à tête nue épouse dans sa volonté créatrice les rêves des autres, mais dans la société actuelle ne peut pas leur donner une existence directe, autrement qu'en encourageant des risques majeurs dont le premier serait l'incompréhension et le dernier la mise à mort de l'artiste. Si Pasolini n'a pas porté de chapeau de son plein gré, on lui en a imposé au moins deux dans la vie réelle. L'un est le petit chapeau de paille porté par tous ses camarades d'école sur la photographie projetée lors de l'émission *Terza B Facciamo l'appello*. Marque de distinction de cette école prestigieuse de garçons de Bologne où Pasolini concourrait avec ses camarades lors de traductions spontanées du latin à l'oral. Empruntant au chic anglais, la marque bourgeoise de ces petits chapeaux représente bien les deux dimensions de sa création quand Pasolini dit qu'il aime et qu'il hait la littérature.

On lui a attribué le port d'un autre chapeau, un chapeau noir qu'il aurait porté lors du braquage à main armée pour lequel il est accusé par un barman lors de la sortie en salle de son film *Mamma Roma*. Le barman, payé par la presse réactionnaire afin de rendre la vie dure à un réalisateur qui

osait exprimer des choses si différentes, a néanmoins déclaré que le revolver avec lequel il avait été menacé contenait une cartouche en or. Aussi délirante que semble cette déclaration, elle a suffi pour traîner Pasolini devant les assises. Pour autant, cette situation loufoque et volontairement diffamatoire, est assez spéciale et farfelue avec la cartouche en or, et à quelques éléments près, elle pourrait s'apparenter à une performance de Beuys. Ce-dernier parle d'ailleurs de son chapeau comme d'une entité à part entière, agissant socialement et ayant un impact réel. Ainsi parle-t-il de la manière dont son chapeau a gagné un nombre de voix qu'il trouve considérable aux élections, étant donné qu'il n'est pas un politicien mais quelqu'un qui propose, à travers les Verts, une organisation qui se passerait de la politique – qu'il définit comme une coalition entre pouvoir et argent. Lorsque l'interlocuteur de *Lebensläufe* lui demande s'il changera à nouveau d'apparence une fois que la mission du chapeau sera accomplie, Beuys répond par l'affirmative. Et précise que toute son apparence ne changera pas, mais qu'il pourra laisser tomber le chapeau. Ceci adviendra les derniers jours de sa vie lorsque, conscient de sa mort prochaine, il demande une série de photos sans chapeau.

III.80. Beuys sans chapeau peu avant sa mort et signature de Beuys avec dessin de chapeau.

Beuys se montre donc en 1986, non seulement sans le chapeau qui avait été l'allié de son combat social au point qu'il l'intègre à sa signature, mais complètement transfiguré. Celui qui signe sur la vitre d'un restaurant d'aire d'autoroute « L'homme au levier principal » se montre courageusement une dernière fois, dépourvu de son armure sociale dont le feutre était le principal élément.

Mais Beuys n'a pas été le seul à faire du chapeau un enjeu identitaire important, notamment pendant un 20^e siècle parcouru par tant de violence portant atteinte à la personne de façon individuelle ou collective. Ainsi le chapeau a pu être à la fois la marque de l'anonymat, qui permet de se fondre dans la foule, de la personne standardisée, de l'appellatif « Monsieur » qui ne demande pas à être suivi par un nom, comme il a pu être la marque d'identités bien spécifiques. C'est le cas en particulier du chapeau melon, marque identitaire absolue du personnage de vagabond qu'incarne Charlie Chaplin et outil d'anéantissement identitaire chez Beckett. « Je voulais que tout soit une contradiction : le pantalon ample, la veste étriquée, le chapeau étroit et les chaussures larges... J'ai ajouté une petite moustache qui, selon moi, me vieillirait sans affecter mon expression. Je n'avais aucune idée du personnage mais dès que j'étais habillé, les vêtements et le maquillage me faisaient sentir qui il était. J'ai commencé à le connaître et quand je suis entré sur le plateau, il était entièrement né. » C'est ainsi que Chaplin décrit la création de son personnage dans *Histoire de ma vie*. Une volonté de contradiction ayant poussé au choix de certains éléments qui ensuite lui ont appris qui il était. Aucun autre personnage dans l'histoire du cinéma n'a réussi à incarner de manière si précise et si unique un prototype qu'il a pourtant inventé. Charlot n'existe pas socialement, n'existe pas dans la littérature, n'existe pas dans le cinéma qui le précède. Il est une invention pure qui parvient, par la contradiction des éléments mis ensemble, à faire émerger avec une joie, une émotion et une lucidité sociale sans égale, quelque chose que l'humanité entière paraît depuis avoir eu en même temps sur le bout de la langue. Et c'est Chaplin qui lui a donné voix, de manière muette au départ. Que représente le personnage de Charlot ? Il représente la personne qui garde sa dignité humaine au sein de la course capitaliste qui accapare la société toute entière. La vérité tragicomique – et par ailleurs Beuys disait dans l'entretien sous-mentionné que c'est le seul registre qui est le plus profond et le plus complexe et révélateur – est que c'est lui, le vagabond, le seul qui a un regard humain et qui se joue des règles que les autres prennent au sérieux de manière morbide. Il est le seul être réellement vivant dans un mécanisme social tellement dévoré par la soif du gain financier que les autres ne peuvent être atteints d'humanité que dans des situations exceptionnelles : à titre d'exemple l'homme riche des *Lumières de la ville* y parvient seulement une fois ivre et avec les femmes en général lorsqu'il se sacrifie entièrement pour leur montrer son amour.

III.81. Généalogie culturelle du chapeau melon : Chaplin, Beckett, Magritte.

« Tout commence par le costume, assemblage disparate et mal ajusté que Chaplin sait immédiatement habiter. »⁴²⁰ Ce qui est une redite, formulée du point de vue critique de ce que Chaplin a affirmé dans son autobiographie. Cette phrase d'un texte théorique récent composé pour le catalogue de l'exposition qui a mis à l'honneur Chaplin en tant que musicien, renforce le rôle primordial du costume. C'est le costume qui constitue une unité à partir de la volonté de Chaplin de faire cohabiter des unités contradictoires et éparses. Il est important de signaler au sein de cette discussion qui porte sur le costume et la matière, que c'est le costume le premier à réaliser une unité lorsqu'il s'agit de mettre ensemble des éléments contradictoires. C'est dans le costume que les éléments auparavant contradictoires ne le sont plus. Ce constat se révèle d'une importance particulière dans le cas de Pasolini qui revendique la contradiction comme étant toujours présente dans son œuvre. Si Pasolini n'accepte ni la synthèse ni l'élimination d'un des termes de la contradiction, peut-être est-ce cette capacité du costume à faire cohabiter sans résoudre la contradiction mais en créant concrètement une nouvelle forme, qui incarnerait au mieux la position que Pasolini cherche à établir. Bien que le constat initial se réfère à Chaplin, il se généralise

⁴²⁰ Dan Kamin, « Une musique visuelle » in *Charlie Chaplin, L'homme orchestre*, catalogue d'exposition sous la direction de Kate Guyonvarch et Mathilde Thibault-Starzyk, commissariat Sam Stourdzé, Paris, Éditions de la Marinière, Philharmonie de Paris Musée de la Musique, 2019, p. 74.

facilement. La fameuse expression « l'habit ne fait pas le moine » est complètement renversée lorsqu'il s'agit du costume, jusqu'à devenir « l'habit fait le moine ». C'est au niveau de cette enveloppe en feutre que se matérialise et s'accomplit l'amour et le désamour de Pasolini pour la littérature lorsqu'il crée son adaptation cinématographique *Décameron*. Le costume est le seul point de rencontre concret, visuel et non conflictuel entre la mise en scène littérale du texte de Boccace et la distance prise par Pasolini en rajoutant ses inventions ou en anéantissant carrément le processus littéraire. Les costumes créés pour le film se prévalent de la qualité qu'a par défaut le costume porté – la construction d'une nouvelle réalité humaine – afin d'incarner ce qui, autrement, aurait semblé impossible. Aussi une nouvelle réalité humaine prend simplement forme, une nouvelle forme de vie. C'est là aussi la frontière entre œuvre et réalité, entre personnage et corps. Les imitations pornographiques qui ont été réalisées d'après le *Décameron* de Pasolini agissent un peu comme les œuvres des disciples tentant l'usurpation, dont parle Boccace dans le cas de Giotto. Ils glorifient malgré eux le talent du maître qui apparaît de toute évidence comme étant inimitable, mais en tentant de l'imiter, ils montrent qu'il a ouvert une brèche. Cette brèche a des points communs avec la pornographie, mais ne s'y confond pas. Cela ne se fait pas en saisissant une différence, en comptant les scènes de nudité, le caractère explicite des actes sexuels, l'importance que les rapports sexuels ont dans la vie des gens. Ce n'est pas la potentielle capacité du film de Pasolini à passer au final entre les mailles de la censure, alors que les autres films recevraient une qualification X. La différence est, aussi étrange que cela puisse paraître, dans le costume. Le costume en tant qu'acte artistique, de par son infidélité philologique et ayant une valeur prescriptive – s'affiliant donc à la mode – est une barrière contre l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire et aussi une barrière contre la pornographie. Car les corps qu'on voit nus restent habités par leurs costumes et par-là ne s'instrumentalisent jamais. Du point de vue temporel, le costume incarne un moment qui n'existe jamais dans le film, ainsi est-il la matérialisation d'une autre contradiction. Le costume représente temporellement un moment qui ne coïncide ni avec le moment où les personnages sont habillés, ni avec le moment où ils sont nus. Mais la persistance de ces deux états différents est essentielle, même dans le cas où elle demeure fictive – par exemple lorsqu'il s'agit des gens qui ne se déshabilleront jamais. C'est ici que la rigidité tient un rôle majeur. Il suffit que de par sa rigidité, le costume (en feutre) puisse évoquer assez d'autonomie afin de pouvoir impliquer les deux états différents et leur coïncidence. Il est essentiel pour la liberté des êtres – et donc de leur corps – que le costume soit conçu avec la capacité intrinsèque à se désolidariser.

Dans le *Décameron*, il y a un acte bien plus subversif que la pornographie, et même plus subversif que la liberté sexuelle, quel que soit le sens qu'on donne à cette expression. C'est le rapport que ces corps entretiennent avec les vêtements qu'ils endossent et dont ils se dévêtent. Dans ce film dont l'action se passe au Moyen Âge, se formule, dans la construction de Pasolini et grâce au génie de

Donati, le seul rapport réellement équitable socialement, personnellement et intimement qui n'ait jamais existé. Et cela se réalise par le vêtement. Le costume du *Décameron* est profondément transgressif car il relève de la pure invention dans un film historique, il échappe à la philologie en faisant partie de l'œuvre d'art et en mordant sur le domaine de la mode⁴²¹. Il crée de l'actualité en faisant fi de l'histoire mais sans l'infirmer, tout au contraire. Il y a justement une question d'identité qui est en jeu ici. La violence inouïe de la première moitié du 20^e siècle, avec la documentation de plus en plus abondante dont on dispose, la photographie et le film, donne à voir une face de l'humanité lisible par signes. Signes physiques, signes vestimentaires sont mis dans un rapport d'identité absolu avec l'identité. Dite ainsi, l'atteinte portée aux droits de l'homme, est flagrante. Avant même de recourir à la violence physique, la violence de principe est déjà là, déjà concrète.

Présenter des éléments physiques et physiologiques, ainsi que les détails des habitudes vestimentaires, peut relever d'une précision scientifique uniquement dans le sens où une communication peut prétendre à l'objectivité unanime du sens qui est communiqué ; donc, de manière assez relative. En avoir fait un outil prétendument objectif supposant non seulement faciliter la vie du système administratif mais exposant les sujets à des jugements de valeur, est en soi contre les droits de l'homme. Comme dans toute communication, l'accord est à trouver à chaque énoncé entre les interlocuteurs. C'est un processus d'accord à renouveler et à soumettre à vigilance afin de décrire une autre personne.

Nous pouvons percevoir que les éléments qui servent généralement aux gens à se déguiser efficacement (chapeaux, lunettes, moustaches), à quel point des éléments accessoires (accidentels) ont été considérés comme des éléments d'identité. La photographie d'identité et la photographie journalistique y jouent un rôle central, ainsi que toute une série d'études cliniques mettant en avant, fin 19^e et début 20^e, le lien entre différentes physionomies et les traits de caractère, voire des signes de pathologies. Il en est de même de la photographie ayant documenté des recherches ethnologiques ou de celles illustrant des différences raciales. La photographie a acquis une valeur de preuve à un tout autre degré d'importance que le texte ou la peinture. La foi aveugle dans son exactitude a fait des ravages au niveau du si fragile concept d'identité personnelle. Il suffit d'un chapeau, d'une moustache et d'un peu de maquillage pour induire en erreur même une personne qui nous connaît bien. Nous pouvons éprouver la surprise inverse lorsque l'on découvre le « vrai » visage de Charlie Chaplin. En quelque sorte le personnage de Charlot est un assemblage de déguisements génériques et il aurait pu être le portrait-robot de nombreuses personnes à l'époque où il a été créé. C'est en vertu de cette habileté par rapport au déguisement que, celui qui faisait tout, des cascades à la

⁴²¹ Ce qui est aussi fascinant dans la mode, c'est que c'est plus qu'un jeu de rôles. En cela, elle est littéralement compétitive avec la nourriture et le sexe. Elle propose une nouvelle réalité à même le corps, allant au-delà de la survie immédiate – manger, se reproduire. Elle propose l'anéantissement de tout besoin de survie autre que se vêtir, car se vêtir en fonction de la mode promet de changer la nature de l'être humain.

musique, a pu interpréter dans le même film, *Le Dictateur*, le barbier juif et Hitler. Mais cela ne montre pas uniquement le talent de Chaplin. La possibilité de cette ambivalence révèle une vérité de fait. Il suffit de peu pour créer une identité visuelle qui soit de type victime ou bourreau, multipliée puissamment avec les photographies de sa *persona* qui sortent des imprimeries pour prendre place dans les journaux et se propager à travers le monde. D'où le fait de centrer les choses sur la question des corps dans le *Décameron* et de mettre sur le corps cette matière qu'on met habituellement sur la tête – le feutre pour chapeaux – qui représente une énorme transgression par rapport aux termes dans lesquels l'identité est considérée, représentée et traquée au 20^e siècle.

Ce n'est que dans la mesure où le vêtement ou l'accessoire se garde dans le domaine de la survie et/ou de l'œuvre d'art, qu'il n'est pas un stigmat dangereux pour la personne. C'est en lui donnant ce statut, à l'intérieur du film, en liant la peinture à la haute couture et à un sens très primaire de survie incarnée par les acteurs « pris dans la rue » qui ne s'altèrent jamais entièrement en interprétant leur personnage, mais qui livrent une partie de leurs processus vitaux, que le costume du *Décameron* parvient à préserver l'humain de l'identité. Enlever une partie du sérieux que les marques physiques ont dans la reconnaissance de l'identité, ne serait-ce que par le mensonge, par la nuit ou par la nudité, rend à l'humain une liberté que la société tente de lui voler en permanence. Reconnu en tant qu'usurier et criminel, Ciappelletto contre toute attente devient un saint. Vue comme une sœur chaste et à l'écoute des prétentions maritales de ses frères, Lisabetta se révèle la plus ardente des amantes. Donnant l'impression d'une grande dame, la belle sicilienne montre une nature perfide et dangereuse. Semblant un beau séducteur, Andreuccio se montre plus naïf qu'un enfant. Plus que le schéma fictionnel traditionnel demandant une transformation, un passage d'un stade A à un stade B comme le répètent continuellement les professeurs de scénaristique, il s'agit déjà chez Boccace d'une déconstruction permanente de ce que la société tient pour acquis quant à une personne. L'Usurpation identitaire semble facile dans un Moyen Âge où la photographie d'identité n'existe pas, où l'on va ouvrir la porte d'une forteresse à un chevalier qui présente de loin les signalétiques du maître. Avant de considérer la duperie du gardien, il faut considérer ce en vertu de quoi la croyance dans l'arrivée du maître des lieux prend le dessus sur la probabilité d'une tromperie visuelle. Il faut évaluer si cette croyance (peut-être dans la virtuosité du chevalier à manier l'épée, ou dans la bonne étoile des habitants de la forteresse) vaut humainement plus que la probabilité logique, que sous cette même armure il pourrait bien y avoir une autre personne. Faut-il adopter le point de vue d'un événement malheureux, comme la pénétration d'un inconnu dans la forteresse qui assassinerait une bonne partie des gens afin d'imposer son pouvoir suite à quoi le protocole de surveillance serait renforcé ? Ou bien un point de vue qui intègre la possibilité de se tromper mais qui n'affecterait pas le quotidien des habitants ?

La proposition filmique du *Décameron* est de ce point de vue un grand défi. Car le film est par excellence un média utilisé pour la reconnaissance identitaire comme la photographie et que le texte de Boccace regorge d'usurpations identitaires à tous les niveaux possibles. Surtout, ces dernières s'expriment par la capacité de flexibilité et de puissance visionnaire de la langue. De nombreuses situations nous semblent aujourd'hui improbables et seule la dimension littéraire les rend acceptables et jouissives. Pour autant Boccace n'a pas écrit un livre de contes mais un livre de nouvelles. Et Pasolini les actualise à travers le média qui a priori serait le plus défavorable à une mise en réalité de la croyance que la littérature a réussi à garder conventionnellement. Une leçon importante à garder : ne pas craindre l'usurpation identitaire. Elle sera soit vite dévoilée, soit constitutive d'une nouvelle réalité.

Nous sommes aujourd'hui le résultat des sociétés qui ont craint, contrairement au conseil implicite de Boccace, l'usurpation identitaire. En se référant au régime d'identité visuelle, strictement imbriqué à la politique, on peut dire que l'appui sur l'image comme preuve (la photographie et le film), a eu un rôle majeur à la fois dans l'aboutissement des dictatures, dans l'avènement d'une nouvelle niche artistique – chaque artiste s'attelant plus à définir une identité propre par un style distinct qu'à une responsabilité attachée à la vérité –, dans le retour des thèmes antiques dans la psyché humaine : le complexe d'Œdipe⁴²². Depuis un peu plus de deux mille ans subsiste dans ces sociétés le revers subversif de la rigueur sociale et juridique qu'est le christianisme. Ressuscitant un mort – Lazare –, pardonnant l'adultère, montrant l'hypocrisie sociale et la mauvaise foi du pouvoir juridique – celle qui condamne Jésus à la mort par crucifixion –, l'Évangile démontre point par point les affres d'une société basée sur la crainte de l'usurpation identitaire, la rationalité civile et juridique, comportant notamment la dimension clinique qui sera plus évidente ultérieurement. Les miracles de Jésus étonnent par leur caractère prétendument « surnaturel », mais à y regarder de plus près il s'agit d'allégories subversives visant à détruire une série de convictions dont la société antique était déjà empêtrée à l'époque : contredire le constat clinique du décès d'un être humain,

⁴²² Dans *Malaise dans la culture*, travail essentiel de Freud, écrit sur un fond de doute par rapport à sa propre pratique, il retrace une généalogie des problèmes contemporains de la société et de la psyché humaine du début du 20^e siècle. Les liens se tissent essentiellement avec L'Antiquité, mais aussi avec d'autres époques. Seule époque sur laquelle il fait l'impasse : le Moyen Âge. Et pour cause. Ce qui nous reste du Moyen Âge comme art et témoignage de vie quotidienne n'a pas permis à Freud de dresser le même type de chaînes causales, de trouver l'héritage des mêmes implications logiques. L'époque médiévale paraît toujours sombre, rien que par son nom qui vise plutôt à remplir un laps de temps autrement innommable/inconcevable, par rapport à d'autres périodes qu'on couronne de noms qui sont des titres glorieux : l'Antiquité, la Renaissance, les Lumières. Sigmund Freud n'a pas trouvé dans le Moyen Âge les manifestations des contradictions entre la violence des désirs humains (inconscients) et la formulation de l'individu en termes sociaux. La question du refoulement ne fait pas sens par rapport à ce qu'on connaît du Moyen Âge. Non parce qu'il s'agirait d'une société moins violente ou moins répressive qui n'aurait pas puni ceux qui agissaient contre les normes, bien au contraire. Les plus impressionnants appareils de torture, ceintures de chasteté et autres (on peut en voir une bonne partie au Palais des Doges à Venise) datent du Moyen Âge. La spécificité du Moyen Âge est que toutes ces pulsions se manifestaient de fait, s'incarnaient en tant que telles en créant une culture au sein de laquelle la contradiction n'avait pas lieu d'être.

pouvoir donner même quand on ne possède rien⁴²³ – la multiplication des pains et des poissons –, qui met la générosité (libéralité) au-delà de toute notion de travail, de gain et de possession matérielle. La résurrection de Jésus est la mise en abîme du mécanisme répressif de la justice. Le même fonds christique de dignité humaine court tout le long du film *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson. Il s'agit moins du récit impressionnant d'une évasion, que de la foi dans son droit à la liberté. Ce qui est magistralement traduit par ce geste de travailler quotidiennement le creux de la porte en bois de la cellule. La voie de la liberté s'ouvre aussi simplement une fois qu'on en est persuadé. Formulée dans un tel type de société, la question des droits de l'homme ne peut être qu'une prétention irréaliste et impossible, engendrant par ses exigences une chaîne causale de problèmes infinis et qui altèrent la vie à tous les niveaux. C'est contre cela que s'insurgent le travail de Pasolini et le travail de Beuys. C'est précisément à ce niveau qu'intervient la couche de feutre. La loi ne peut garantir la liberté, l'égalité et la fraternité de tous les êtres humains. La liberté est une affaire personnelle. Les hommes ne sont pas égaux devant la loi mais devant la Nature (y compris dans leurs différences, habiletés et incapacités) et devant la Fortune. Plus précisément ils sont égaux dans la distribution des qualités et de leur mise en pratique dans les actions qu'ils entreprennent et les événements qui leur incombent. Voici comment Boccace pose cette égalité au début de la nouvelle sur le « maître Farese da Rabatta et le peintre Giotto »⁴²⁴ :

« il arrive souvent que la Fortune cache chez des êtres exerçant de vils métiers des trésors d'intelligence [...], de même la Nature dissimule parfois d'extraordinaires génies chez des hommes on ne peut plus vilains de leur personne. »⁴²⁵

Quant à la fraternité, elle ne peut être induite par la loi, mais par des modèles de fraternité déjà existants. D'où l'importance de la mimésis comme forme la plus profonde d'intégration de l'autre. C'est par comparaison avec la mimésis que la tolérance ne peut être qu'hypocrisie⁴²⁶.

Enfin si le caractère oblique, comique et acrobatique de Chaplin fixe une identité bien déterminée y compris par le chapeau melon, chez Beckett le même chapeau est le signe douloureux et violent de l'anonymat, de la série, de la soumission dans une société qui tolère comme seul miracle, un pigeon blanc qui s'échappe d'un chapeau lors d'un tour de magie, bien présenté d'avance en tant que tel. *En attendant Godot* est peut-être une attente messianique qui ne s'accomplit pas, mais la pièce peut être tout aussi bien vue comme la détresse d'un monde qui attend justement qu'égalité, liberté, fraternité soient garanties par la loi. Tels des enfants abandonnés, ils attendent l'homme qui détient le pouvoir, une figure paternelle autoritaire et protectrice et qui n'arrivera jamais. Pendant le temps de cette attente le non-sens et la cruauté se déchaînent dans cette société infantilisante et livrée à

⁴²³ C'est d'ailleurs la définition de l'amour selon Lacan.

⁴²⁴ Boccace, *Décaméron*, p. 507.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ C'est une critique de Pasolini qui revient souvent dans ses textes où il prend position par rapport à l'actualité des réformes politiques visant à élargir la liberté sexuelle ou à légaliser l'avortement.

elle-même. C'est après avoir eu son chapeau de nouveau installé sur sa tête que Lucky peut répondre à la commande de Pozzo : « Pense, porc ! »⁴²⁷. Penser avec le chapeau sur la tête n'est pas un acte intériorisé mais un discours. Nous ne connaissons rien sur l'intériorité de Lucky qui est traité comme un esclave et un singe de cirque par Pozzo. Lorsqu'il pense on peut dire qu'il « travaille du chapeau ». L'expression signifie « Souffrir des troubles psychiques, être un peu fou, ne plus avoir toute sa tête »⁴²⁸. Il paraît que l'expression, qui nous parvient du 19^e siècle, se base sur une réalité du travail des ouvriers dans les chapelleries : suite à l'exposition prolongée aux vapeurs de mercure qui s'échappaient de la solution de nitrate de mercure avec laquelle ils traitaient le feutre, ils souffraient d'intoxication et de troubles psychiques. La maladie s'appelle éréthisme (mercurialis) et peut être désignée comme « syndrome du chapelier fou ». C'est aussi la source d'inspiration pour le chapelier fou *d'Alice aux Pays des Merveilles* qui prend perpétuellement son thé, tient des discours incompréhensibles et soumet des énigmes aux passants. Le chapelier (fou) n'est pas juste un fabricant, il porte lui-même un chapeau. Il porte sur sa tête le résultat du processus qui l'a rendu fou. Joseph Beuys aura été un chapelier fou dans le bon sens, œuvrant et prêchant de manière aussi infatigable comme si c'était toujours l'heure de livrer son expérience et son savoir au public, formulant des énigmes comme il le dit lui-même et tenant des discours qui resteront incompréhensibles pour une partie des interlocuteurs. Il y a dans le film *The House that Jack built* de Lars von Trier un portrait particulier d'artiste, présenté la tête nue tout le long du film, jusqu'au moment où il atterrit dans l'enfer dantesque qu'il visite guidé par une sorte de Virgile (nommé ironiquement, à l'américaine, Verge) où il endossera la capuche d'un peignoir rouge ressemblant à la fois à un boxeur et aux portraits posthumes de Dante et de Giotto. Cet architecte dont l'œuvre n'aboutit pas, devient un assassin tellement habile, qu'il n'est pas aux yeux de la police un suspect potentiel, même dans les situations les plus flagrantes. Le film est à la fois l'expression de la psyché de l'artiste qui se sent coupable du fait d'intervenir concrètement dans le monde, du fait de manipuler la réalité en faisant œuvre. Tout acte de création a un impact sur la réalité dont l'artiste est responsable. Mais le film illustre aussi un état inerte de la société. Les conditions se réunissent trop facilement pour que ses coups meurtriers aient lieu sans éveiller de soupçons et sans laisser de

⁴²⁷ « Il contourne Lucky avec précaution, s'en approche doucement par derrière, lui met le chapeau sur la tête et recule vivement. Lucky ne bouge pas. Silence.

ESTRAGON. – Qu'est-ce qu'il attend ?

POZZO. – Eloignez-vous. (*Estragon et Vladimir s'éloignent de Lucky. Pozzo tire sur la corde. Lucky le regarde.*)

Pense porc ! (*Un temps. Lucky se met à danser.*) Arrête ! (*Lucky s'arrête.*) Avance ! (*Lucky va vers Pozzo.*) Là ! (*Lucky s'arrête.*) Pense ! (*Un temps.*)

LUCKY. – D'autre part, pour ce qui est...

POZZO. – Arrête ! (*Lucky se tait.*) Arrière ! (*Lucky recule.*) Là ! (*Lucky s'arrête.*) Hue ! (*Lucky se tourne vers le public.*) Pense !

LUCKY (débit monotone). – Etant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattman d'un Dieu personnel quaquaquaquà à barbe blanche quaquà »

Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.

⁴²⁸ <http://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/14461/travailler-du-chapeau/>

Il existe en anglais l'expression « mad as a hatter » (fou comme un chapelier).

traces. Ne pas être reconnu comme meurtrier devient une torture. L'artiste, même en meurtrier, n'a plus aucune marge pour infléchir la société. Il fait donc un voyage dans le temps là où Dante avait créé toute une vie post-mortem pour ses personnages, les ayant donc pour beaucoup « assassinés » afin qu'ils prennent place dans l'*Enfer*, le *Purgatoire* ou le *Paradis*, et cela eut un sens à l'époque.

Ill.82. Lars von Trier, The House that Jack Built, 2h35, Danemark, 2018.

Se superposent dans le film *Pasolini prossimo nostro* les images qu'on peut voir ci-dessus à droite, avec les mots : « et l'auteur, à la fin, a fait quelque chose. » Ces images montrent Danilo Donati sur le plateau de *Salò*, coiffant des acteurs. La jeune femme destinée à un rôle de victime ne portera pas de couvre-chef, par contre celui qui fait partie des tortionnaires, sera paré d'un grand chapeau extravagant, d'allure féminine. Ce travestissement appuie sa perversité, sa labilité, allant de pair avec le côté aléatoire de la loi, des critères de décisions de ceux qui font les règles du jeu. Dans les films de Pasolini, ceux qui jouissent du pouvoir anarchique⁴²⁹ de la loi portent des chapeaux impressionnants.

⁴²⁹ Pasolini soutenait que le pouvoir était capable des plus violentes anarchies, voire même de la seule anarchie.

III.83. Les personnages représentant un pouvoir autoritaire dans les films de Pasolini coiffés de chapeau exubérants par Donati.

II — CHAPEAU. FILTRE. LANGAGE. IDENTITÉ.

*III.84. Le champignon S. Dehoogii autour d'une fibre de carbone (gauche haut). Tissu de carbone (gauche bas). Fibres de carbone d'un feutre nu, sans champignon (droite haut).
Feutre de carbone observé en tomographie 3D (droite bas).*

Le feutre n'est pas indispensablement lié à la laine. Le principe de feutrage s'applique également à d'autres matières, voire même à toute matière. L'analyse exposée dans les chapitres ci-dessus présente, outre des considérations sur les costumes du film, la cohérence entre une matière, ses processus de fabrication et les manières de voir et de représenter le monde que cela engendre. Dans un contexte muséographique ou ethnographique il n'est pas surprenant de défendre une thèse telle que celle de Stephanie Bunn : « knowledge about making artefacts is an essential complement to the social contexts of their use »⁴³⁰. Il est plus inhabituel par contre de considérer que la fabrication des artefacts comme les tissus en disent autant, non seulement sur le contexte de leur usage, mais sur la vision de l'histoire⁴³¹. C'est par une méthodologie de cet ordre que Pasolini construit une thèse ethnographique qui révèle en quoi les vêtements ont donné au concept d'histoire le sens qu'il a aujourd'hui. De plus, il parvient à montrer en même temps, le concept d'histoire qui aurait pu être généré si les choses advenaient d'une autre manière, concernant le vêtement notamment. Cette formulation autre, utopique ou erronée historiquement, a déjà ses germes dans l'acte créateur de ceux qui ont été auteurs des œuvres sources : Dante, Boccace, Giotto et Breughel. Leur vision de leur propre temps, à la fois voilée et exhibée par le style, est à chaque fois une proposition de réorganisation sociale. (Dante espère le salut d'un monde dénaturé par l'avarice. Chez Boccace le chaos provoqué par la peste détermine l'organisation d'une microsociété de dix personnes qui évoquent par des récits oraux l'humanité entière. Le réalisme de Giotto élève les visages et les constructions urbaines de ses contemporains à un statut divin. Se penchant sur la vie paysanne Breughel favorise une visibilité et une célébration de cette classe sociale telle qu'elle est et non pas comme illustration dans un programme iconographique biblique.) Les sources choisies par Pasolini pour le film fuient déjà leur monde contemporain, l'accusent, l'améliorent ou le célèbrent en prenant une distance par rapport à des systèmes établis ; ce qui se confond avec l'originalité de l'artiste ou de l'écrivain. L'originalité est la condition indispensable pour que la vision d'une autre société s'incarne dans la société actuelle – justement par la représentation. Mais c'est toujours l'originalité qui enterre dans l'esthétique le principe actif de la volonté de création effective.

⁴³⁰ Stephanie Bunn, « A 'Making Point of View' : deep knowledge from local practice, with special reference to felt-makers in Kyrgyzstan », *Journal of Museum Ethnography*, n° 24 (2011), p. 23-40.

⁴³¹ Ethnographie et histoire se situent dans une certaine opposition. Généralement les groupes qui sont étudiés selon une méthodologie ethnologique ne sont pas situés à la pointe la plus avancée de l'histoire. Car la chronologie historique est envisagée du point de vue des transformations des grands pouvoirs et des métamorphoses industrielles qui sont appelées « progrès ». Dans ce sens le Tiers Monde est une qualification péjorative qui désigne une actualité ethnographique des groupes considérés historiquement inactuels.

Le feutre est resté le versant inexploré, parfois juste caché, de la modernité européenne dont le catalyseur et le paradigme a été l'industrie textile. Avec Donati en tant que co-auteur, Pasolini greffe le feutre et ce qui s'y apparente comme idéologie sur une reconstitution infidèle mais authentique du Moyen Âge italien. L'abandon de la philologie au strict sens du terme est motivé par le fait que le voyage dans le temps se fait à travers la littérature – le *Décameron* de Boccace – et d'autre part par le choix stylistique de se rapprocher de la peinture de Giotto et de Breughel. Cette manière de faire met en question la qualité de sources historiques que nous prêtons ou pas aux œuvres littéraires ou picturales.

Faire une œuvre en faisant une reconstitution est la seule réponse authentique possible si la source considérée est elle-même une œuvre. Plus encore, l'unique manière d'approcher le passé est d'épouser la méthodologie même de ce qui a été choisi comme source, en occurrence l'œuvre d'art. La méthode requiert son outil et l'outil est si précis et fabuleux qu'un microscope à effet tunnel⁴³². Le fonctionnement de ce microscope découvert en 1986 se résume ainsi : « Des électrons circulent entre un atome de la pointe et un atome de la surface à travers une barrière de potentiel (courant tunnel) »⁴³³. Cela produit comme résultat une « cartographie du courant »⁴³⁴ permettant d'obtenir des « images des atomes de la surface »⁴³⁵.

⁴³² La microscopie à effet tunnel (1986) est présentée par Annick Loiseau (physicienne, Laboratoire d'étude des microstructures Office national d'études et de recherches aérospatiales, CNRS) dans sa conférence « Le graphène : un matériau miracle ? », minute 24 de cette vidéo en ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=4mxImNUVAmc>

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*

*III.85. Explication du fonctionnement du microscope à effet tunnel par Annick Loiseau dans la conférence *Le graphène : un matériau miracle ?**

Le microscope électronique de transmission comporte un fonctionnement comparable à celui optique sauf que les photons de la lumière visible sont remplacés par des électrons fortement accélérés sous champ électrique – les électrons sont à la fois une onde et une particule. Pour le dire très brièvement, dans le cas du microscope électronique il s'agit d'une traversée dans un seul sens : le faisceau d'électrons est projeté vers l'échantillon, « on illumine avec le faisceau d'électrons ». C'est en se diffusant ou diffractant dans différentes zones de l'espace que les électrons ayant traversé l'échantillon nous informent sur la manière dont les atomes sont organisés dans le plan d'observation. Sachant que dans les composantes de cet appareil entre une bande magnétique et qu'au finale se trouve un projecteur rendant visible l'image extrêmement agrandie qui était recherchée (le processus ressemble tout à fait à la prise de vue vidéo). Ce qui est tout à fait particulier dans le cas du microscope à effet tunnel, c'est que les électrons des deux supports qui se rencontrent – la pointe qui forme la sonde et la surface échantillon – permettent une circulation des électrons dans les deux sens. C'est en cela que la comparaison avec la méthodologie pasolinienne de reconstitution historique à travers la création et en utilisant la création comme source me semble judicieuse. Afin de visualiser l'analogie je propose de considérer que l'échantillon à examiner est le Moyen Âge et que la pointe de la sonde est le moment présent, en occurrence l'année 1970 quand le film a été tourné. Le courant d'électrons qui monte de la surface de l'échantillon représente les œuvres littéraires et picturales ayant servies comme source. Ce sont les aspects médiévaux exaltés et sublimés par les styles de Boccace et de Giotto qui remontent du passé vers le présent naturellement de par la considération donnée aux chefs d'œuvres dans la culture occidentale. Mais le passé lui-même reste enfoui malgré cette immanence. Lorsque la pointe de la sonde s'approche – ce qui représente la volonté de Pasolini à retrouver l'actualité du Moyen Âge – le déplacement des électrons se met en place dans les deux sens. Tout l'enjeu ici c'est d'avoir su construire cet outil afin de permettre aux bonnes particules élémentaires de se mouvoir. Et ces particules élémentaires sont les vêtements, ou bien les costumes. C'est la monnaie d'échange qui voyage au Moyen Âge en guise d'éclaireur et qui nous fait revenir du Moyen Âge toujours sous forme de vêtement l'information authentique. En se servant de la création et non de la reconstitution philologique Pasolini arrive à accéder au tunnel creusé dans l'autre sens par Dante, Boccace, Giotto, Breughel. Il ne s'agit pas de prétendre à une quelconque identité entre les faux vêtements médiévaux – ceux réalisés pour le film – d'une part et les véritables vêtements médiévaux d'autre part. Dans ce sens trois catégories différentes existent : les vêtements tels qu'ils étaient à l'époque, les vêtements tels qu'ils sont racontés par Boccace et peints par Giotto et Breughel, et enfin les costumes pour le film. C'est seulement en entrant en communication avec le processus même de création de Boccace ou

Giotto que l'information historique véritable peut être atteinte. La manière dont Boccace raconte les vêtements et celle dont Giotto les a peints communique avec la création de costumes de Donati. Cette circulation qui équivaut, dans l'analogie du microscope à tunnel, avec le déplacement des électrons dans les deux sens parvient à donner un aperçu implicite des véritables habitudes vestimentaires médiévales. Ce résultat, correspondant à l'image de surface produite par le microscope à tunnel, est ce de quoi est imprégné le spectateur lorsqu'il regarde le film, mais ce n'est pas explicitement ce qu'il regarde. Le film en train de défiler devant ses yeux, est, toujours conformément à l'analogie, la cartographie du courant. Ce qui correspond parfaitement par ailleurs à la notion même d'image en mouvement que suppose le film.

Le vêtement est l'équivalent de l'électron dans l'exploration du passé qui rend le passé actuel. Cette analogie n'est pas uniquement utile pour comprendre le dispositif mis en place par Pasolini pour travailler avec le passé. La notion clé de particule élémentaire permet d'envisager en même temps la manière proprement cinématographique d'approcher le sujet. On y distingue également la manière dont Pasolini a voulu délimiter l'unité minimale de la langue cinématographique⁴³⁶. Cela doit être mis en rapport d'une part avec la théorie cinématographique sémiologique de Christian Metz que Pasolini évoque, mais aussi avec la théorie sémiologique de la mode de Barthes puisque notre discussion porte sur le vêtement. Pasolini dit : « Il n'est pas vrai que l'unité minimale du cinéma soit l'image, si l'on entend par image ce « coup d'œil » qu'est le plan ». Ainsi affirme-t-il s'être trompé, tout comme la plupart des théoriciens, y compris Metz⁴³⁷. Il rajoute ceci, qui est la thèse principale de l'article : « Au contraire : *l'unité minimale de la langue cinématographique, ce sont les divers objets réels qui composent le plan.* »⁴³⁸ En suivant son raisonnement il est possible d'affirmer que les vêtements peuvent être une des unités minimales du cinéma. Et dans le cas du *Décameron*, une des unités minimales particulièrement importantes de par l'acte créatif qui les a constitués et pour leur signification au sein de la reconstitution historique. Si Pasolini invalide ainsi la remarque de Metz en s'approchant davantage des théories développées ultérieurement par Aumont sur la matière du cinéma, cela peut également questionner la remarque de Barthes qui considère que les unités minimale du système de la mode sont les morphologies des pièces vestimentaires, qu'il trouve limités.

On trouve actuellement le feutre comme enjeu essentiel de la dépollution des eaux. Il ne s'agit pas d'un feutre de laine mais d'un feutre de carbone. À l'heure actuelle ont été découvertes trois sortes de nanostructures de carbone pur dérivées du graphite : le fullerène, le nanotube et le graphène⁴³⁹.

⁴³⁶ Pier Paolo Pasolini, « La langue écrite de la réalité » in *L'expérience hérétique*, p. 47-76.

⁴³⁷ *Ibid.*, « Tout le monde a toujours cru cela, y compris Metz et moi-même. », p. 51.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ Marie-Faith Fiawoo. *Etude par microscopie électronique en transmission de la germination et de la croissance des nanotubes de carbone synthétisés à moyenne température*. Physique [physics]. Université Paris Sud - Paris XI, 2009. Français. tel-00439903, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00439903>, « Nous savons que le carbone à l'état solide peut

Le feutre de carbone est une manière d'agglutiner ce qui est appelé « fibre de carbone ». La fibre de carbone, comme toutes les fibres obtenues de manière synthétique, présente une surface lisse. Elle ne comporte pas les écailles naturellement présentes sur la fibre de laine. Afin de compenser dans un filtre en feutre de carbone, les liens inextricables que forment les fibres de laine lors du processus de feutrage, un champignon du genre *Scedosporium* est rajouté⁴⁴⁰. Ce champignon est une moisissure du sol. Si le feutre de laine garantit l'imperméabilité, dans le cas du filtre en feutre de carbone, il s'agit de garantir une imperméabilité sélective qui se produit au niveau chimique et qui est générée par la conductivité électrique. L'intérêt de ce processus est essentiellement de bloquer les résidus chimiques des médicaments, qui demeurent dans l'eau utilisé et qui traversent les filtres mécaniques habituels : amoxicilline, paracétamol, propranolol, diclofénac.

Nous retrouvons quant au grain de la pellicule photographique (et filmique) développée, une distinction qualitative qui s'imposait par rapport aux différentes fibres de laine : fine ou grossière.

III.86. Bromure d'argent dans la gelatine de la pellicule photographique.

Selon la manière dont les cristaux de bromure d'argent, figés à la surface de la pellicule vierge comme des noisettes dans une tablette de chocolat, interagissent avec le révélateur, ils génèrent des tâches plus ou moins petites lors de l'impression sur papier. L'émulsion comportant les grains tabulaires de bromure d'argent est conçue de manière à correspondre à une certaine intensité lumineuse. Au moins trois paramètres déterminent la finesse ou la grossièreté du grain perçu sur l'épreuve agrandie : la préparation initiale de l'émulsion, ses conditions d'exposition à la lumière –

se présenter sous la forme d'une structure amorphe, de diamant, de graphite, d'une feuille de graphène, de fullérène ou de nanotube. Ces deux derniers objets sont construits à partir d'une couche monoatomique d'atomes de carbones localisés aux nœuds d'un réseau nid d'abeille (le graphène) soit sous forme sphérique ou ellipsoïdale pour un fullérène, soit sous forme de tube pour un nanotube. », p. 1.

⁴⁴⁰Composition d'une bioanode carbone-champignon, http://www.palais-decouverte.fr/fileadmin/fileadmin_Palais/fichiersContribs/au-programme/activites/1chercheur/manip/Biopile_Carbone_Champignon/Panneaux-Biopile-Web.pdf

durée et intensité lumineuse – et, enfin les conditions de développement (nature du révélateur et durée du bain). Au-delà la ressemblance formelle entre l'argent produit par développement chimique, qui présente une structure filamenteuse, et la « pelote » de fibre de carbone, il existe aussi une similitude au niveau de la réaction chimique qui s'y opère car il s'agit d'une réduction dans les deux cas. Universitaires et photographes explorent à l'aide des microscopes la transformation des grains tabulaires en grains révélés. Lorsque l'étude concerne plus précisément la quantité de lumière reçue, la discipline porte le nom de sensitométrie. Bien qu'on puisse y tracer une courbe en fonction de deux axes – quantité de lumière reçue et noircissement du produit – cela ne décrit pas toutes les implications causales qui entraînent la dimension de la tache (noire ou de couleur) qui se forme.

Ill.87. Pelote de nanofibre de carbone et structure filamenteuse de l'argent dans les épreuves photographiques développées.

Dans les deux cas, une structure à base de fibres et champignons ou à base de gélatine et cristaux, se présente comme filtre. Ce filtre est actif lorsqu'il est traversé par l'électricité, respectivement par la lumière. Ces deux utilités technologiques, modernes et contemporaines, s'apparentent au feutre de par son étymologie commune d'avec le filtre mais aussi, par une pure ressemblance visuelle. Le film *Décameron* comporte, de sa narration à sa mise-en-scène, aux costumes et jusqu'à la manière

dont la lumière est captée et révélée par la pellicule, des équivalences dans les processus matériels qu'engage chaque étape.

Lors du tournage, le feutre est déjà une pellicule organiquement imprégnée du désir de ceux qui le revêtent. Ces épreuves de désir dévotées à la lumière du jour et fixées sur le feutre, électrisent la narration. Du moins dans le cas d'Andreuccio l'égalité de la réaction chimique de réduction se vérifie complètement en termes narratifs.

Le feutre comme vêtement présente un acheminement du désir très différent du corps machine présenté en début de l'*Anti Œdipe*⁴⁴¹ de Deleuze et Guattari. Le feutre imprégné de lumière, émanant la séduction, contraignant l'action et imposant la majesté, est une manière de connecter le désir à ses formulations anciennes, en faisant l'impasse sur l'industrialisation, ses engrainages et ses tuyauteries⁴⁴². Alors que dans le système feutré l'énergie transforme à distance, le flux n'est pas coupé mais filtré contrairement à la description des « machines désirantes » auxquelles Deleuze et Guattari consacrent le premier chapitre de *L'Anti Œdipe* « Une machine organe est branchée sur une machine-source : l'un émet un flux, que l'autre coupe »⁴⁴³.) Le livre discute amplement de la schizophrénie et du capitalisme qui sont les deux thématiques associées déjà au titre. Ce qui se profile dans la discussion sur le feutre est une alternative aux deux : à la fois à la schizophrénie et au capitalisme. La schizophrénie a déjà été mentionnée quand à la grille analysée par Rosalind Krauss, qui se révèle dans l'art moderne et qui révèle la structure même de la modernité. Le feutre impose non seulement une structure différente, mais aussi l'évidence de la matière, ce que la machine a tendance à perdre (de vue).

« La présence de l'histoire dans toute machine sociale apparaît bien dans les discordances [...] Il est vrai qu'il y a plusieurs manières d'interpréter de telles discordances : idéalement, par l'écart entre l'institution réelle et son modèle idéal supposé ; moralement, en invoquant un lien structural de la loi et de la transgression ; physiquement, comme s'il s'agissait d'un phénomène d'usure qui fait que la machine sociale n'est plus apte à traiter ses matériaux. »⁴⁴⁴

Sont contenues dans le passage qui vient d'être énoncé, des problématiques majeures par rapport auxquelles le feutre – le choix du feutre dans le *Décameron* – et tout ce qu'il implique idéologiquement⁴⁴⁵ se présente comme une alternative. L'histoire, comme élément générant de la discordance, est d'emblée remise en cause par le choix du feutre qui évite la philologie. Cela se

⁴⁴¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1972/1973.

⁴⁴² « Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. [...] Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. » *Ibid.* p. 9.

⁴⁴³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, p. 9.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁴⁵ Les divers implications idéologiques du feutre ont été traitées dans les chapitres précédents, notamment en confrontant le choix de cette matière dans le film avec la prédilection pour cette même matière qu'a manifesté l'artiste Joseph Beuys, strictement contemporain de Pasolini.

passé de manière directe dans le rapport avec le costume historique, mais, implicitement est évité aussi le déterminisme historique d'une société s'étant structuré à partir de l'industrie textile. Michel Pastoureau affirme par rapport au Moyen Âge : « le textile est alors la seule vraie industrie de l'Europe, un enjeu majeur. »⁴⁴⁶ Cela comporte différentes branches : production ou importation de la matière première, tissage, teinture, couture etc. Déjà à l'époque la pollution des eaux était un enjeu, comme cela l'est encore aujourd'hui quand une solution possible est apportée par le feutre (de carbone).

« Ceux du rouge et ceux du bleu vivent dans des rues séparées, cantonnés dans les faubourgs parce que leurs officines empuantissent tout, et ils entrent souvent en conflit violent, s'accusant réciproquement de polluer les rivières. »⁴⁴⁷

On voit se préfigurer dans ces conflits une manière de se dédouaner de la responsabilité quant aux effets de son activité professionnelle qui allie la course après le gain et le manque de conscience à l'égard de l'impacte sur l'environnement. Il en reste une différence entre deux couleurs, entre deux pigments, entre deux manières de teindre et une animosité entre deux fractions : les rouges et les bleus. Mais ces matériaux que la machine sociale n'arrive plus à traiter, le disent Deleuze et Guattari au même moment où la *Trilogie* de Pasolini sort sur les grands écrans, sont les humains eux-mêmes. D'où l'humain est violemment rappelé à sa matière – le corps – alors qu'il avait pris l'habitude de s'identifier à la machine. C'est une époque – les années de plomb en Italie – où visiblement le pouvoir comme machine n'arrive plus à gérer son matériau humain. L'éclaboussure de ce système fortement disproportionné ne peut être que d'une violence extrême. Au moment-même où la matière du corps du peuple est reconnue, elle est anéantie : explosion, assassinat. Même chose, dans l'autre sens, en ce qui concerne l'assassinat de Kennedy dont le plan-séquence en 16 mm est analysé par Pasolini dans *L'expérience hérétique*⁴⁴⁸. Cela ne parle pas uniquement de la vie comme plan séquence infini, d'une existence humaine dont le montage s'opère après la mort, à partir du moment où plus rien n'est imprévisible, tout est fixé. La prise de conscience du fait que le corps du président américain est une matière coïncide avec sa mort. Il faut déjà réhabiliter le matériau en matière. Le *Décameron* de Pasolini retourne dans le temps à un moment charnière où l'industrie textile aurait pu prendre un autre chemin. Mais c'est aussi toute une série de manières d'envisager le monde et les rapports aux autres qui, par l'industrie, le travail et les échanges qu'ils impliquent, ont façonné bien plus que la matière, jusqu'à la perdre (de vue) tout en agissant dessus avec un impacte conséquent. Cela définit, oui, la machine sociale, mais plus encore, le langage lui-même et son rapport à la réalité et à la représentation qu'on s'en fait. Lisant Rosalind Krauss, puis

⁴⁴⁶ Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions Points, collection « Histoire », 2005, p. 37.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 36-37.

⁴⁴⁸ Pier Paolo Pasolini, « Observations sur le plan-séquence » in *L'expérience hérétique*, p. 88-92.

Deleuze et Guattari, on comprend d'une part que la schizophrénie est mise en rapport d'interdépendance avec la modernité, d'autre part avec le capitalisme. Si ces deux textes théoriques impliquent des fonctionnements qui vont au-delà de l'art et de l'industrie pour aller jusqu'à la formulation même qu'on se fait du monde (Weltanschauung) et jusqu'au fonctionnement des corps et des psychés, l'expérience actuelle sur le terrain, en psychiatrie, aborde sans détour le facteur le plus important : le langage. Danielle Roulot fait le récit de son expérience clinique avec la schizophrénie, dans le livre *Schizophrénie et langage*⁴⁴⁹, sous-intitulé « *Que veut dire le mot chapeau ?* ». Elle présente le préambule du livre et de la recherche qu'il engage par cette réplique d'un patient dont elle veut couper la parole afin de mettre fin à la séance : « "Il faut me laisser vous parler plus longtemps : vous comprenez, si vous me laissez parler un quart d'heure, les mots gardent leur sens deux ou trois jours et alors je peux parler avec les autres. Que veut dire le mot chapeau ?" »⁴⁵⁰ Ces phrases auraient pu aussi bien s'intégrer à une pièce de Beckett ou au récit de *Lenz* de Georg Büchner. Il est intéressant ici qu'il s'agisse justement du mot chapeau, que Lucky, dans *En attendant Godot*, doit avoir sur la tête afin de pouvoir discourir. Il est intéressant que l'attention du patient de la clinique de La Borde se soit posée tout juste sur le chapeau, qui justement se défend de dire davantage. C'est cette emblème d'autorité ou de fonctionnalité, qui se porte sur la tête, là où naissent les pensées et là où est également située la bouche qui doit les dire. D'autre part soulignée dans ce contexte, l'expression « vouloir dire » attribuée à un mot est non seulement symptomatique de la schizophrénie, mais aussi d'un pouvoir qui est légué à la parole. Danielle Roulot décrit ainsi sa réaction aux dires de son patient : « En un éclair, je sais que si je peux maintenir ce questionnement avec lui, j'aurai saisi l'essence de la schizophrénie. »⁴⁵¹ Elle se rend ainsi compte que par rapport à celui qu'elle a en face, elle est la détentrice d'un secret dont elle ne s'était jamais aperçue. C'est l'absence de ce secret qui remet le schizophrène à ses symptômes, cela le jette dans cette zone « où il vacille »⁴⁵², « le gouffre ouvert pour lui, là où, pour moi, le sol est uni »⁴⁵³ La défaillance de celui qui est considéré malade révèle une convention que partagent ceux qui sont considérés normaux. À la question « Que veut dire le chapeau ? », et qui par ailleurs est une question parfaitement pertinente, le chapitre précédent s'est attelé à donner une réponse. Si le chapeau peut effectivement dire autant de choses, il se trouve que dans le *Décameron* de Pasolini le seul personnage qui l'enfile devant la caméra, en le tirant bien bas sur ses oreilles, s'abstiendra de dire quoi que ce soit jusqu'à la fin de l'histoire dont il est le protagoniste.

⁴⁴⁹ Danielle Roulot, *Schizophrénie et langage ou « Que veut dire le mot chapeau ? »*, Toulouse, Éditions érès, Collection « Des travaux et des jours », 2004.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ Danielle Roulot, *Schizophrénie et langage ou « Que veut dire le mot chapeau ? »*.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

III.88. Masetto da Lamporecchio se coiffant d'un chapeau afin de faire semblant qu'il est sourd-muet. P.P.Pasolini, Décaméron, 1971.

Mise à part Pasolini lui-même et Farese qui enfilent des chapeaux pour se protéger de la pluie, c'est le seul personnage qui enfile un chapeau, qui ne lui appartenait d'ailleurs pas non plus au départ. Masetto da Lamporecchio deviendra le maraîcher des bonnes-sœurs. Il prend l'idée de ce métier, ainsi que le chapeau, à un autre ouvrier agricole, qui était épuisé par ce métier et qui était revenu aux champs. Pour s'insérer dans le monastère il fait semblant d'être sourd-muet mais aussi un peu niais. Il y a donc cette intention de faire semblant, de devenir autre que veut dire le chapeau ici. Si Giotto et Farese ne l'avaient pas fait volontairement, mais ont constaté après-coup qu'ils pouvaient très bien passer pour d'autres personnes déguisés ainsi, Masetto le fait exprès. Est-ce que son intention vise dès le départ le plaisir sexuel ? Et, dans ce cas-là, est-ce le chapeau qui doit cacher cette idée qui se formule derrière sa tête ? Le partage des feutres est plutôt radical dans le film, il y a ceux qui le portent sur le corps (les aristocrates ou bourgeois) et ceux qui l'ont sur la tête. Dans ces derniers on compte les paysans, mais aussi ceux qui ont des métiers douteux ou illégaux : les voleurs et les usuriers.

Autrement les couvre-chefs sont nombreux, mais il ne s'agit pas de chapeaux, ni de feutre. Chez les femmes, ce sont plutôt des signes qu'elles trahissent la vocation qu'on leur suppose ou qu'elles ont choisie : celle de grande dame, de servante innocente, de bonne sœur ou d'épouse loyale.

III.89. Les coiffes des femmes dans le Décaméron de Pasolini, alibis de savoureuses tromperies.

Ces couvre-chefs s'érigent alors en signes de mensonge et de choix délibéré de se consacrer à un plaisir charnel, ou de choix d'en être complice. D'autant plus que la nouvelle racontée par le conteur met en scène la bonne sœur qui s'éveillant alarmé confond son bonnet avec le sous-vêtement de son amant. Boccace insiste sur la similarité morphologique de ces pièces vestimentaires claires, pouvant se confondre si facilement dans le noir.

Roulot la décrit comme une relation tripartite entre le mot, la chose et la représentation de la chose.

« Nous voyons alors que la représentation rationnelle est doublement prise dans la boucle du langage : d'une part, elle est un effet du Logos agissant ; d'autre part, elle forme en tant qu'« objet de pensée », le matériau même de la pensée... et du Logos. Cette dualité de « la représentation rationnelle » tient en fait à la dualité propre au Logos, dualité strictement corporelle. Nous distinguons dans le Logos le langage et ses mots (qui sont des « corps », la matière du langage) de son « principe actif », le Logos agissant, Cause des causes. »⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 63.

CHAPITRE 14 – TISSU

Ayant la même étymologie que le texte, le tissu représente la dimension rationnelle, grammaticale et constitutive de tout l'appareil industriel sur lequel se fonde la modernité. On y trouve pourtant déjà une dérogation, une irruption de la matière brute, avec l'effilochage. Ce chapitre traitera également de tout ce que supposent les notions de bord, d'ourlet ou de lisière, autant de seuils entre le public et l'intime, entre la protection et la vulnérabilité.

I — HAILLONS. PAUVRETÉ. VITALITÉ. LIBERTÉ. MORT.

Une caractéristique générale des costumes du *Décameron* de Pasolini est qu'ils ne cachent pas leur qualité de costumes. De ce fait ils permettent deux choses. Premièrement, ils sont abordés avec spontanéité et exhibent leur inventivité de bricolages. Et deuxièmement ils laissent voir comment les corps évoluent à l'intérieur d'eux. Du fait que certains détails de fabrication ne cherchent pas à être dissimulés, une poésie moderne de la matière se déploie lorsque le personnage enfle, subit ou se débarrasse de son costume. Ici le terme « moderne » se réfère particulièrement à la sculpture moderne où la matière tend à s'affranchir de la représentation et lutte pour apparaître en tant que telle. Ce phénomène peut être observé chez Rodin lorsqu'il n'extrait pas complètement la figure du marbre, tout en considérant l'œuvre comme finie. Un exemple est la sculpture *La Pensée*, réalisée probablement en 1888 ou 1889. Elle est décrite ainsi sur le site internet du Musée Rodin de Paris : « tête de femme où l'on reconnaît le visage de Camille Claudel, émergeant d'un bloc laissé brut, à peine équarri ». On y voit plus précisément « la pensée s'extrayant de la matière, à moins que ce ne soit la beauté ». Ce qui en première instance paraît un rude jugement pour la matière, a ouvert dans l'histoire des arts occidentaux une brèche pour observer la beauté de la matière elle-même. Car au fond, déjà chez Rodin elle est à voir, à peine travaillée par des outils manipulés par l'homme et elle occupe plus de deux tiers de la sculpture sans être juste un socle. Plus tard des sculpteurs comme Rachel Whiteread ont fait du socle la sculpture elle-même ; Didier Vermeiren a mené une réflexion

sur ce rapport de force entre socle et sculpture, processus intermédiaire et objet final, en présentant notamment des moules.

Il y a déjà chez Michel-Ange dans des œuvres comme *Esclave rebelle* (1513-1515) ou *Esclave mourant* (1513-1515), toutes les deux exposées au Louvre, des parties en marbre presque brutes. Seulement presque, car en y regardant de plus près, on observe des traits équidistants de ciseau, ayant délimité grossièrement les supports ou attaches qui tiennent les esclaves captifs, car ils ne présentent pas de chaîne. Ils sont enchaînés directement au marbre directement. La présence du marbre brut est toutefois plus réduite et moins exploitée par la suite comme un procédé central.

Esclaves de la (signification de la) matière de leurs vêtements, s'affranchissant par la pensée, la violence, l'aspect saillant des membres ou tout simplement le déshabillage, les personnages du *Décameron* de Pasolini, vêtus par Donati, présentent un rapport à la matière qui s'apparente à des formes de sculpture moderne. Le fait d'aborder librement la reconstitution historique des costumes montre aux spectateurs que le passé n'est pas une forme figée. Au contraire, le passé comme force active dans le présent pousse à réinventer en permanence ce que l'histoire comme discipline propose comme étant acquis et classé. La liberté assumée dans la représentation du passé n'est pas là pour lui faire tort ou pour le plaisir de fantasmer mais pour gagner en vérité. Des vérités nouvelles peuvent émerger du passé à tout moment ; Pasolini et Donati les rendent actives dans le monde contemporain. Le fait que l'être humain contemporain est concerné par les vérités du passé rendues actuelles, apparaît de manière littérale et évidente dans le film à travers les costumes. Les costumes du film, qui sont concrètement des nouveautés médiévales, sont endossés par les acteurs, des êtres humains de nos jours, en chair et en os. Cette réinvention du vêtement médiéval n'est pas ignorante des formes préexistantes. Au contraire elle les respecte et les représente suffisamment pour qu'il y ait de quoi franchir un seuil et se glisser dans un autre univers. L'actualisation du passé gagne en organicité à travers le rapport entre costumes et corps qui a été mentionné plus haut. Il nous permet de rentrer littéralement dans la peau des personnages car leur peau est visible, accessible ou suggérée par les sensations et les manières de se mouvoir. Le costume, de par son adhérence, les contraintes qu'il impose ou non, l'encombrement qu'il provoque, suscite chez le spectateur des sensations explicites qui n'ont pas besoin d'intermédiaire. De cette manière, en empruntant toute l'immédiateté à l'empathie du vêtement, le costume est le véhicule privilégié pour ce voyage dans le passé. Les traits marquants des costumes en feutre que nous avons étudiés dans la partie précédente sont la rigidité, la forme statuaire. Nous trouverons à présent du côté des matières tissées des traits opposés et des personnages issus d'autres milieux. Ainsi les tissus sont-ils plutôt souples, leur bords ont tendance à s'effiloche, contrairement à la coupe nette du feutre qui ne nécessite même pas d'ourlet et qu'apparemment Donati exécutait parfois d'un trait de la main,

comme en travaillant sur une esquisse. Du point de vue de la catégorie sociale, le feutre revêt les riches, les haut-placés. On le retrouve aussi du côté des justes dans le Jugement Dernier qui apparaît en rêve au disciple de Giotto. Les vêtements en tissu – hormis celui de la Vierge – n’atteindront pas l’au-delà.

III.90. Personnes vêtues de feutre dans la mise en scène du Jugement dernier de Pasolini dans le Décaméron.

Les tissus sont pour leur part destinés à vêtir les pauvres ici-bas. Un peu mystérieux demeure le choix d’avoir refusé le feutre à Ciappelletto qui accordait un soin particulier à son apparence – ce que Boccace exprimait d’un adjectif, *assettauzzo* qui ajoute un suffixe à l’adjectif *assettauto* (élégant, bien vêtu) pour connoter une coquetterie un peu ridicule⁴⁵⁵. On nous dit en revanche que ses revenus étaient plutôt maigres au moment où il accepte le travail qui le mènera vers le lieu de sa mort. Ciappelletto s’apparente aux pauvres par le fait qu’il se rend vulnérable à l’approche de sa mort et ceci pourrait justifier le choix de son costume. Par son attirance sexuelle il reste aussi proche du peuple car c’est au milieu de la foule de plébéiens qu’il va marchander les rapports aux corps d’autrui.

Une manière très habituelle de classer les costumes consiste à distinguer des marqueurs qui opposent les personnages positifs et négatifs en fonction du choix des couleurs, des formes angulaires ou, au contraire, plutôt rondes, des matériaux rigides ou fluides. Cette discrimination est fort discutable et ne s’applique que dans une infime mesure aux personnages du *Décaméron* et à leurs costumes. Cependant, en essayant d’identifier la couleur spécifique des « méchants » dans le

⁴⁵⁵ L’adjectif avait été forgé par Dante, <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/index.php?vox=r19720.htm>

Décameron de Pasolini, nous allons trouver une certaine insistance sur le cramoisi⁴⁵⁶. Présente non seulement comme couleur d'une tenue, mais apparaissant aussi de manière sporadique, par petits bouts, cette couleur – fort convoitée au Moyen Âge – ouvre d'autres perspectives de classification des personnages. Le cramoisi, ou écarlate, couleur favorite des riches à l'époque de Boccace, habille dans le film de Pasolini trois personnages, des plus malhonnêtes : Ciappelletto, la femme sicilienne et seigneur Musciatto, qui confie à Ciappelletto sa dernière mission. Exception à la règle, les frères de Elisabetta, qui assassinent l'amoureux de leur sœur sont vêtus de couleurs pastel. D'autres exceptions se greffent sur cette règle chromatique. La plupart du temps habillés en couleurs de terre, les hommes pauvres ont parfois les culottes d'une couleur beaucoup plus vive, qui est justement écarlate. C'est une accentuation supplémentaire qui, accentue encore un effet présent dans les tableaux de Breughel, où les sexes masculins peuvent être particulièrement saillants, en employant une couleur criante alors même que le reste du vêtement est blanc ou ocre. Par un geste politique de rétribution des biens, Pasolini prête à certains pauvres la couleur préférée des riches, l'écarlate. Si le feutre à chapeaux utilisé comme vêtement se prêtait à une inversion des rapports identitaires entre visages et corps – comme je l'ai montré dans l'introduction à la partie sur le feutre – l'écarlate qui revêt le sexe de certains pauvres peut renverser d'autres conventions sur ce qui est donné à voir des individus en société⁴⁵⁷. La représentation des corps médiévaux, telle que l'entreprend Pasolini dans la *Trilogie de la vie* et qu'il l'explique dans son *Abjuration*, est reliée à la « démocratisation du droit à l'expression »⁴⁵⁸, lutte active durant les années 1950 et 1960. Sa participation controversée à cette libération sexuelle se focalise sur l'époque du Moyen Âge (pris dans un sens étendu) en choisissant une représentation des corps qui met en valeur celle de leur « symbole culminant, le sexe »⁴⁵⁹. Ainsi n'est-il pas anodin que ce soient précisément les sexes des pauvres qui se parent d'écarlate, si près du corps qu'il semble émaner du sexe, indiquant le siège de la vitalité et peut-être même d'une « vitalité désespérée »⁴⁶⁰. *Une vitalité désespérée*⁴⁶⁰ est un poème de Pasolini dans lequel apparaissent des marins napolitains couverts de « cenci di lana », c'est-à-dire de vestes en tissus de laine très usées, rapiécées, voire effilochées. Cet apparent détail – les vêtements des marins napolitains en pleine description des environs de Rome – ouvre une brèche géographique, temporelle, stylistique. C'est peut-être grâce à des détails si représentatifs de la rudesse de la vie du pêcheur napolitain que le Moyen Âge actuel de Pasolini se situe à Naples. Le nom du personnage principal de la première collaboration entre Pasolini et Donati est Stracci – en

⁴⁵⁶ Souvent définit comme un rouge tirant vers le violet contrairement à l'écarlate qui prendrait des nuances plus orangées, le cramoisi ouvre à son tour un nuancier très vaste chez les marchands actuels de pigments. Disons qu'il s'agit de ce que l'on peut assimiler globalement à la couleur rouge.

⁴⁵⁷ « Non posso infatti negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso. », « Abjura della Trilogia della vita », *Corriere della sera*, 9 novembre 1975.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ Pier Paolo Pasolini, « Una disperata vitalità » in *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964, p. 130-151.

français « haillons ». Ce mot et cette image évoquent dans la poésie de Pasolini l'origine d'un nouveau monde issue des corps qui subissent la précarité et les préjugés raciaux et qui débarqueront de leur « tiers monde ». Complètement à l'opposé du débarquement américain en Normandie, la *Profezia* du volume *Ali agli Occhi Azzurri* envisage une arrivée du nord du continent africain : « Sbarcheranno a Crotone o a Palmi, / a milioni, vestiti di stracci (...) ». Aussi le pastiche du poème *Liberté* de Paul Eluard que Pasolini rend d'autant plus bouleversant en l'accompagnant des images de victimes de la guerre d'Algérie, commence avec des haillons. Les haillons sales sont ce sur quoi s'imprime en premier le nom « liberté » - « Sui miei stracci sporchi » (Sur mes haillons souillés). Le premier est à la première personne. Remarquons l'ordre d'appartenance identitaire que représente la première strophe : « Sur mes haillons souillés/ Sur ma nudité squelettique/ Sur ma mère, la gitane/ Sur mon père, le berger/ J'écris ton nom. » Le cercle va en s'élargissant aux frères, camarades et gens qui partagent le même sort – nomades, saisonniers, petits employés – jusqu'à comprendre « les peuples esclaves du monde sous-prolétaire » avant de laisser surgir enfin le mot « liberté ». Les haillons sont la représentation première de celui qui est en quête de liberté. Ce poème est d'autant plus frappant que la construction idéologique du monde résultant de la deuxième guerre mondiale assure que la liberté y est, offerte et accessible à tous. Les images montrent tout simplement que ce n'est pas le cas pour le plus grand nombre. À travers ces quelques minutes de *La rabbia*, Pasolini démontre l'impuissance du traité de paix qui, en mettant fin à la deuxième guerre mondiale, a donné l'illusion que le monde allait s'affranchir des conflits et des injustices de l'histoire.

Un mécanisme similaire de dévoilement des inégalités est mis en place par Pasolini lors de la représentation de l'histoire d'Andreuccio dans le *Décameron*. Une fois piégé, volé et éjecté de la maison par Fleurdelis, Andreuccio manifeste dans un premier temps sa colère, s'agit, hurle et frappe dans la fenêtre avec une pierre. Jusqu'ici la nouvelle de Boccace et la séquence de Pasolini correspondent en termes d'actions. La grande différence est que tous les personnages de la nouvelle qui font leur apparition pour arrêter ce tapage nocturne, restent à leurs fenêtres, y compris « le rufian de cette brave dame »⁴⁶¹ qui est « un gaillard à grosse barbe noire »⁴⁶². Dans le film, aux fenêtres apparaissent uniquement des femmes qui parviennent à chasser Andreuccio qui s'enfonce dans une ruelle ou impasse. Pas de trace de gaillard barbu. En revanche c'est ici qu'Andreuccio rencontre les hommes de Malpertugio – « nom qui indique assez combien cet endroit était honnête »⁴⁶³ – notamment un qui s'approche de lui. Cet homme qui affronte Andreuccio, comme une irruption du réel dans un monde burlesque et fictionnel, brise toute convention culturelle. Il est

⁴⁶¹ Boccace, *Décameron*, p. 144.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ Boccace, *Décameron*, p. 138.

un apogée du réel de l'image filmée, sorte de *punctum* socio-pictural, fêlure de la diégèse. Pêcheur à sec, momentanément sans occupation dans cette Naples du film où l'eau semble manquer, il est un *ragazzo di vita*. En disant au jeune marchand de s'en aller, il semble lui dire aussi : « Va-t'en fils de riche qui affronte une seule fois la misère pour ensuite retourner dans son monde ; va-t'en avec ton cinéma et tes trucages, ton monde fictionnel s'arrête ici, nous sommes la barrière que tu ne franchiras pas ».

III.91. Rencontre entre l'homme de Malpertugio et Andreuccio. Un face à face entre la vraie douleur existentielle et une malchance temporaire.

Face au malheur sporadique d'Andreuccio, on est frappé par la douleur de ce regard, de la bouche de ce jeune homme ayant déjà perdu quelques dents du devant. Atteint par la carie tout près des gencives cet homme est déjà engagé avec la mort, il est rongé de l'intérieur, sa vitalité s'arc-boute par-delà tout ça. Ce n'est pas lui qui trouvera un rubis de 500 florins le lendemain, mais la brillance écarlate il la porte à l'intérieur de lui, elle s'affiche fièrement au niveau d'un sexe en érection qu'il arbore devant Andreuccio. Si la vitalité du riche s'affiche dans la parure et s'évalue avec de l'argent, celle du pauvre n'a pas arrêté de siéger au niveau du corps lui-même et d'en être le « symbole culminant ». Même dévêtu de son feutre initial, Andreuccio ne se fond pas dans le peuple, bien qu'il soit momentanément et apparemment dans un état plus misérable encore que ceux qui l'affrontent. Sa honte est une décadence temporaire alors que chez les hommes qu'il regarde frappé de stupeur, la honte ne se permet pas de côtoyer la survie. Ninetto Davoli est ici placé dans

une position très semblable à celle du personnage qu'il joue dans *Uccellacci e uccellini*⁴⁶⁴ lorsqu'avec son père, ils débarquent chez leurs locataires dont la pauvreté est concrète et pourtant inimaginable à ce degré-là. Père et fils, Ninetto et Totò qu'on suivait depuis le début du film, avaient déjà l'air démunis financièrement. Ils humilient cette pauvre femme qui, à défaut de tout autre met, donne à manger à son fils un nid d'hirondelles bouilli qui rappelle de manière tragico-comique la chaussure que se fait bouillir Chaplin dans *La Ruée vers l'or*⁴⁶⁵. La pauvreté n'a pas de limites. Les statuts sociaux et financiers ne connaissent ni permutation, ni perméabilité, ni compassion. Si les métaphores de la dépossession sont tout aussi plastiques, la surprise de l'ascension spectaculaire n'existe plus à l'aube de la septième décennie du 20^e siècle.

L'un des moments les plus poignants du film *La rabbia*⁴⁶⁶ – un de ces raccourcis sublimes par lesquels Pasolini touche en même temps la tragédie de l'humanité et l'individu dans la particularité de son être au monde – montre ces jeunes hommes qu'on envoie pour qu'ils deviennent les victimes de la guerre comme privés de tout, ne possédant que leur visage. Ils n'ont rien d'autre pour se défendre contre les injustices d'un monde qu'ils ne maîtrisent pas et qui les frappe en pleine face. Ces visages, Pasolini nous les montre, ils sont chacun la preuve unique de destins qui n'ont pas pu prendre une autre forme que celle de la douleur. La réactivation de la puissance de leurs regards, pleins de vitalité, se doit d'être l'énergie actuelle de notre engagement humain. Avec le *Décameron*, Pasolini rajoute au visage établi comme seule possession de l'individu dans *La rabbia*, le sexe. Comme le visage, le sexe est aussi à plaindre, à craindre, à sacrifier, à vénérer, mais il se doit de vivre. La vie des sexes continue ailleurs, sans le ressentiment ou la tragédie qu'engendre le sens actuel de l'identité d'une personne représentée par son visage, et encore plus par le visage photographié. *La Trilogie de la vie* se déploie contre le pathos propre de la captation de l'image, contre la sauvegarde de la trace car la vie est déjà en train de se poursuivre ailleurs, selon les mêmes lois du désir. Arme vulnérable de la présence au monde, le sexe peut apparaître frustré ou enseveli, remplacé par les transactions monétaires, sublimé par les vêtements, chiffré dans des gestes ou exalté par la mort. Il est dans ce cas substitué ou suggéré par le costume et par l'élan vital d'un personnage. En revanche il se montre aussi dans sa nudité apparaissant comme une demande explicite de son plaisir, là où l'érection se suffit à elle-même, contre toute forme de parure. Le fait de construire une continuité en s'appuyant davantage sur l'enchaînement des élans vitaux des sexes, plutôt que de se figer dans une identité stabilisée des personnages expose et manifeste la construction narrative de Boccace. D'un point de vue narratif chacune des dix journées a un thème, mais nous pouvons distinguer, en outre, un vecteur de nature sexuelle – ou en tout cas lié au plaisir

⁴⁶⁴ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, noir et blanc, Italie, 1966.

⁴⁶⁵ Charles Chaplin, *La Ruée vers l'or*, muet, noir et blanc, Etats-Unis, 1924.

⁴⁶⁶ Pier Paolo Pasolini, *La rabbia (La Rage)*, film de montage, Italie, 1962

– qui se charge de l’avancée, du passage d’une journée à l’autre. Dioneo aura obtenu le droit de dire toujours son histoire en dernier, sans respecter le thème du jour et en livrant systématiquement un récit coquin et joyeux.

La question d’une inversion possible entre les significations sociales des têtes et des corps a été abordée dès l’introduction de la partie concernant le feutre : il a été choisi de vêtir les corps et non pas les têtes avec une matière destinée à la fabrication des chapeaux. L’inversion amorcée par le feutre et soutenue par la différence entre les riches et les pauvres, peut aller jusqu’à intervertir l’importance des visages et des sexes. C’est en suivant peu à peu le cheminement d’une réflexion pratique autour du costume – en tant que dissimulateur, révélateur ou substitut de nudité – que nous approchons ce qu’entend Pasolini par symbole culminant des corps. Il ne s’agit pas d’un hédonisme libertaire, mais d’une vision du monde permettant aux êtres de vivre leurs corps avec libéralité. La libération sexuelle, telle que l’entend Pasolini, est une forme de générosité et non de libertinage. Pour ce faire, elle doit être montrée dans un monde qui n’a pas souffert de l’émancipation identitaire au point de transformer la générosité sexuelle en perversité ; et telle est la fonction que remplit le Moyen Âge.

L’évolution de l’humanité, notamment du point de vue technologique a reposé sur une discipline sociale qui était censée faire oublier l’importance des sexes pour se concentrer sur les capacités mentales et physiques de travail. La définition des identités par les visages a conduit les individus à oublier, dans la plupart des faits sociaux, qu’ils ont un sexe et que les autres en ont un. On appelle cela se conduire en personne civilisée. Avec son *Décameron*, Pasolini propose l’abolition de cette forme d’éducation. On peut illustrer ce propos en soulignant qu’il a retenu en connaissance de cause les nouvelles du *Décameron* qui n’apparaissent pas dans le programme scolaire. Pasolini invite à se souvenir à chaque instant que soi-même, mais aussi l’autre, possède un sexe. Une expérience très simple permet d’appréhender la perspective de Pasolini sur lui-même et ses semblables, qui sera encore davantage exaltée dans *Pétrole* avec l’exhibition des rouages des pulsions et du pouvoir : regarder les passants d’une rue de notre époque en gardant présent à l’esprit que chaque personne qui passe a un sexe et que dans le cas des hommes, il est saillant comme dans les tableaux de Brueghel pour les hommes ou accessible par le bas (de la robe) chez les femmes. Cette expérience changera fondamentalement votre impression sur l’humanité car il s’agit de lever un filtre construit depuis qu’existe une organisation sociale. Cette manière de percevoir, qui soulève tout à coup une grande partie de la problématique de la psychanalyse pour accéder à un code plus « animal », se projette dans une époque imaginée comme antérieure, éloignée dans le temps. Pasolini fait ici une synthèse entre la liberté de perception des corps à la manière d’un monde ancien (imaginaire) qui aurait été construit avec le moins de tabous possibles et la capacité de créer

les œuvres qui ont mis les bases de la culture moderne. Sachant que pour autant, ces dernières, n'aboutissent pas à des objets qu'on appelle des œuvres (fresques, littérature écrite) mais s'accomplissent dans l'action, l'oralité et l'inspiration rêvée. L'œuvre ne fait jamais bande à part. Elle est nourrie et absorbée par la collectivité. Ceci peut être lu dans une clé inverse car au fond, le spectateur est dans l'œuvre qu'est le film tant que le film garde le degré d'inaccomplissement dont il était question juste avant dans le cas des fresques et de la littérature. Et les films de Pasolini possèdent cela de par le non professionnalisme des acteurs mais aussi de par le lien immédiat que le sujet a avec l'actualité, dont notamment la quête d'une liberté sexuelle.

Depuis l'organisation tribale, les lois du mariage et le tabou de l'inceste, la sexualité a été neutralisée dans la plupart des circonstances sociales. Cette compartimentation a surchargé l'inconscient et développé la pornographie. Il se trouve que le Moyen Âge a pu être – en tant qu'époque ou bien uniquement dans sa production artistique – le seul moment où la conscience des sexes a côtoyé un niveau très important d'épanouissement culturel. Ce type de cohabitation est le meilleur exemple pour le devenir de la société actuelle. C'est pour avoir manqué à ce type de cohabitation que Pasolini a fini par juger durement des aspects de la lutte politique dont on aurait pu penser qu'il allait les défendre jusqu'au bout comme le communisme ou le mouvement de Mai 68.

La partie qui suit est dédiée aux tissus dans le film. Le corps montre son relief sous la matière tissée, il la tend et il la meut. Le style, le temps et les dangers s'en prennent aux bords du tissu et rendent celui qui en est vêtu vulnérable face à la mort. Car oui, à y regarder attentivement, ceux qui sont vêtus de feutres ne meurent pas, alors même que les nouvelles de Boccace le demandaient – c'est le cas notamment pour Elisabetta. Leur privilège est d'être exempts de la mort, comme si les Parques n'avaient pas de fil à couper dans cette masse compacte de fibres entremêlées. Mais ceux qui portent des tissus se laissent peu à peu ronger par la mort, à commencer par leurs ourlets qui s'effilochent.

II — TELA DISACCO : ENTRE PÉNITENCE ET ATTIRANCE

Parmi les films mis en ligne par l'Archivo Luce l'on trouve un, qui, bien qu'ayant une durée d'à peine plus de quarante secondes, présente un intérêt particulier pour cette discussion. Dans une note humoristique difficile à décoder – car cette recherche a lieu à plus de soixante ans d'écart et en dehors du contexte italien – on y découvre un vêtement ressemblant de manière très étonnante à ce que portent les hommes du peuple dans le *Décameron* de Pasolini. En plus de cette ressemblance morphologique, se révèle une constellation de manières d'être et de penser dont Pasolini fait la

généalogie dans son film. Car Pasolini réagit aussi à un passé proche tout en faisant l'adaptation d'une œuvre littéraire médiévale. Dépassant très rarement la durée d'une minute, ces petits films portaient d'un fait réel auquel on rajoutait un commentaire ironique et sibyllin, un montage alterné créant une association d'idées drôles et décalées et parfois même des plans tournés pour l'occasion afin de grossir les traits, illustrer des calembours.

E per finire de la dernière semaine d'août 1958 présente ce résumé, que le spectateur était invité à lire sous forme d'intertitre avant de découvrir les images : « Roma : il giovane Femio Saolini si confeziona da sé gli abiti utilizzando materiali poveri come la tela di sacco. » (« Rome : le jeune Femio Saolini se confectionne ses propres vêtements en utilisant des matériaux pauvres comme la toile de jute. »). Un jeune homme qui confectionne ses propres vêtements à un moment où le prêt-à-porter italien prolifère soulève déjà quelques questions. S'agit-il d'une moquerie adressée au système de la mode ? Un jeune homme fabricant soi-même ses vêtements est tout ce qu'on peut imaginer de contre-tendance par rapport à l'image qui commence à être promue à ce moment-là d'une jeunesse insouciant, comptant cœur et âme sur le développement de l'industrie et l'imaginaire apparenté qui se communique à travers le cinéma, la presse et la publicité.

Étant donné le style généralement humoristique et mordant de ces bouts d'actualité, il se peut bien que l'initiative de Femio, qui est un jeune couturier par ailleurs, ridiculise l'importance excessive donnée au paraître, les créations italiennes qu'on exporte, la volonté de renoncer brusquement à des manières d'être qui faisaient jusque là partie du quotidien. Parmi ces dernières compte aussi l'habitude de léguer au couturier du quartier la fabrication des habits sur mesure et qui, du fait de ces changements, devient chômeur s'il n'intègre pas une entreprise ou une industrie. *E per finire* de la semaine du 28 août 1958 ridiculise les créations originales de la mode en pleine expansion économique et stylistique mais critique aussi le chômage des jeunes. Tel un Saint François pénitent, ce jeune homme s'inflige par cette matière rude le désaccord avec les tissus industriels de plus en plus souples. La soutane tissée en laine grossière vêtue de laquelle Saint François a reçu les stigmates, est conservée depuis 2001 à Varna. La grossièreté du tissu est une preuve d'humilité et de pénitence permanente contrairement au cilice que les moines portaient occasionnellement. Nous gardons un passage dans lequel Saint François conseille à ses disciples de rapiécer des tissus destinés à fabriquer des sacs pour se vêtir. Ici nous devons apporter une précision. Au Moyen Âge la toile de jute n'était pas encore utilisée en Europe⁴⁶⁷. La synonymie entre toile de sac et toile de jute n'existe

⁴⁶⁷ « Jute est le nom commun des plantes du genre *Corchorus*, plantes tropicales annuelles de la famille des Tiliacée. Plusieurs espèces du genre peuvent être exploitées pour produire de la fibre de Jute, mais les deux espèces principalement cultivées à cet effet sont *Corchorus capsularis* et *Corchorus olitorius*. (...) Le Jute est cultivé depuis très longtemps dans la région du Golfe du Bengale. Les premières exportations vers l'Europe de l'Ouest datent des années 1790, la fibre était alors utilisée dans la fabrication de cordes. En 1822, la première manufacture de filage du Jute fut créée à Dundee en Ecosse. » <http://www.ethicshopfactory.com/index.php/ethic-info/histoire-du-jute>.

pas au Moyen Âge. Ainsi ce que porte l'immobile victime qui se fait voler par Ciappelletto est un tissu grossier qui est peut-être conçu en jute de manière anachronique, mais dont la grossièreté est tout à fait similaire à la soutane de Saint François et à celle du vêtement du jeune couturier Femio Saolini.

Lorsque la matière destinée à un certain usage change d'utilité, on assiste à un revirement révolutionnaire. Comme l'apparition des moines mendiants et leur rapport à la vie matérielle. S'en suit la fabrication d'une nouvelle idéologie qui crée en même temps sa forme de vie attenante. Les sources historiques attestent que la déviation de l'usage d'une matière a généré ou révélé des changements profonds. Par imitation du processus et non par fidélité aux changements historiques ayant déjà eu lieu, les processus qui engagent les choix des matières dans le *Décameron* méritent donc d'autant plus d'attention. Dans la partie précédente de ce travail l'importance des changements des usages proposés par Donati et Pasolini pour le feutre à chapeaux a été explorée. D'autres coutumes liées à la déviation des matières seront explorées dans l'analyse des costumes tissés. Voici comment la voix off du film, décrit et commente les actions du jeune homme:

“Femio Saolini è romano, 18 anni. I vestiti ha deciso di confezionarseli da sé. Ma l'industrioso giovanotto non è di facili gusti. Le normali stoffe non lo soddisfano. E così pensa che ti ripensa è giunto alla conclusione che il tessuto migliore data anche la calda stagione è **la fresca tela di sacco**. Ed ecco la deliziosa creazione. Oltre tutto, è d'attualità. Femio Saolini oltre a cercare di attirare l'attenzione su di sé, egli infatti è disoccupato, intende rivendicare una milenaria prerogativa maschile. Infatti sin dal tempo d'Adamo sono stati gli uomini ad essere messi nel sacco.”⁴⁶⁸

Le fait qu'il écrit son numéro de téléphone sur son dos et qu'il se balade en ville sous le regard étonné des passants et des groupes qui discutent, fait de sa « désoccupation » – le mot se réfère précisément au chômage en italien mais son sens en français va du désœuvrement au loisir – un moment de drague. À la recherche d'un travail il est aussi à la recherche de tout ce qui constitue une vie. Il cherche une femme qui le mette dans le sac, qui l'embobine. (On aurait pu dire un homme ou une femme si les prototypes de séduction hétérosexuelle n'étaient pas grande partie des allusions humoristiques de ces fins de ciné-journal). Du clin d'œil au temps d'Adam mêlée au clin d'œil que Femio nous lance au dernier moment, on entend bien que la punition divine, se concrétisera surtout par l'amorçement de la vie des sens.

⁴⁶⁸ *Femio Saolini est Roman, il a 18 ans. Il a décidé de confectionner ses vêtements lui-même. Mais ce jeune homme inventif n'a pas de goût facile. Les étoffes normales ne le satisfont pas. En pensant et repensant il est arrivé à la conclusion que le meilleur tissu, aussi étant donné la saison chaude, est la toile fraîche de jute. Voici la merveilleuse création. Plus que tout, elle est d'actualité. Femio Saolini outre qu'attirer l'attention sur lui-même, car de fait il est chômeur, il entend revendiquer une prérogative masculine millénaire. De fait, c'est depuis le temps d'Adam que les hommes sont mis dans le sac.*

Ill.92. Mise en rapport des tissus effilochés et grossiers dans le Décaméron (1971) et le vêtement en tela di sacco que se crée un couturier au chômage dans un sketch italien (1958).

Nous reconnaissons dans le vêtement de Femio l'étrange parure du non moins étrange personnage figé à écouter la seule histoire du film racontée oralement par un conteur et qui se laisse voler par Ciappelletto sans même cligner des yeux, alors qu'il paraît évident qu'il est impossible qu'il ne s'aperçoive pas. Voici que l'expression « mettere nel sacco » circule ensemble avec la matière qui la génère : ici le gaillard se fait embobiner, se fait voler, se fait « mettre dans le sac », tel qu'il a été annoncé pour Femio. Dans le film de Pasolini, la docilité ou l'aveuglement volontaire de celui qui se laisse mettre dans le sac exprime un laisser faire d'ordre sexuel. Outre la ressemblance formelle avec certains costumes du *Décaméron*, nous pouvons constater la présence de quelques termes significatifs pouvant nous montrer que les choix esthétiques du réalisateur et de son costumier s'inscrivent dans la continuité d'une réalité du vêtement et de sa fonction sociale. Il est plus que probable que Pasolini ait regardé un de ces ciné-journaux en allant à des séances de cinéma dans cette période qui s'écoule entre la moitié des années 1940 et 1960. Si Pasolini déteste la télévision et il aurait pu faire le choix de ne pas regarder le journal télévisé, il a du moins été obligé de voir ces images d'actualité que l'on projetait avant les séances de cinéma.

III.93. Étapes de la fabrication du vêtement en tela di sacco par Femio Saolini dans le petit sketch qui clôt la La settimana INCOM 01686.

Aucune preuve n'existe nous disant qu'il aurait vu précisément ce ciné journal, mais nous pouvons considérer que des réflexions du même ordre sur la jeunesse, le travail et l'économie auraient pu transparaître à travers d'autres ciné-journaux ou bien via d'autres moyens de communication en masse. Ce petit film a été créé afin de clore *La settimana INCOM 01686* – ce qui correspond au 28 août 1958 – et fait partie de la série *E per finire*. Annoncé par un battement de tambours, ce curieux appendice du ciné journal projeté en salle avant les séances de cinéma, présentait des aspects insolites de la vie des italiens et parfois de l'international.

III.94. La settimana INCOM 01686, E per finire.

Notons que la mode et les stars de cinéma y tenaient une place privilégiée et que l'humour escompté était obtenu par le décalage entre les nouvelles mœurs et la vie commune. Ainsi voit-on l'actrice qui attaque en justice le chien qui a mordu sa précieuse jambe, les bas brodés signés Jacques Fath – créateur français très connu à l'époque qui s'est vu (injustement) déclassé par la postérité, des chaussures qui sont tellement signifiants qu'ils deviennent parlants et embarquent les

corps qui les portent dans des rencontres amoureuses. On mise donc sur l'aspect futile d'une vie de star qui semble une suite de caprices mais qu'on se plaît à regarder. Il y a une joie mêlée de surenchère de séduction hétérosexuelle qui arpente les conquêtes de la mode. Puisqu'on se soucie d'une broderie sur un bas en soie, on s'en soucie de la jambe qui le porte. Les mollets et les pieds des femmes se galbent, ondoient et trottinent sur des musiques trépidantes. Toute cette construction mise sur son contrepoint : la vie ordinaire de ceux qui remplissent les salles de cinéma et peut-être encore plus, la vie de ceux qui n'ont même pas le temps d'y mettre les pieds. Le contraste se construit par rapport à une masse qui travaille beaucoup et qui n'a pas le temps de consacrer sa vie à des activités raffinées et obsolètes. En voilà quelques titres des brèves *E per finire* datant du printemps 1958 : « L'Esposizione Nazionale della calzatura a Bologna » (La settimana INCOM 01636, 02/04/1958), « La presentazione di una collezione di cappelli » (La settimana INCOM 01644, 23/04/1958), « La nuova moda delle gonne a palloncino » (La settimana INCOM 01649, 08/05/1958), « Nel locale *Il chiodo*, giovani sensibili alla moda esistenzialista improvvisano una sfilata di moda e ascoltano musica » (La settimana INCOM 01656, 22/05, 1958). La mode est le seul sujet à revenir de manière récurrente parmi les nouvelles concernant entre autres la plus vieille femme d'Italie, la naissance de trois lionceaux au jardin zoologique de Rome ou encore une grève des moyens de transport publics à Londres. En explorant la manière de traiter les sujets d'actualité propre à la coquinerie de cette fin de ciné-journal intitulé *E per finire*, on y découvre une composante importante de l'humour que Pasolini met en scène surtout dans les films avec Totò : *Uccellacci e uccellini*, *La Terra vista della Luna*. Plusieurs correspondances se présentent. Un épisode de *E per finire* de la même année 1958 se réfère à l'âge avancé des touristes qui viennent l'été en Italie – pensons aux touristes anglais de *La Terre vue de la Lune*. Pensons aussi à l'étonnement de Totò lorsqu'il voit la coupe de cheveux du serveur auquel il demande s'il s'est coiffé avec un aspirateur mais aussi à la note loufoque du congrès des « dentistes dantesques ». Ces deux scènes proviennent du film *Uccellacci e uccellini* et reprennent du registre curieux, décalé et moqueur de cet ultra bref reportage qui clôt les ciné journaux des années 1950. Par rapport au ciné journal dans son ensemble cette note finale drôle et surprenante est en quelque sorte ce que l'histoire de Dioneo l'est à chaque journée du *Décameron* : l'exception qui confirme la règle selon laquelle chaque journée a son propre sujet, la garantie de finir dans une clé joyeuse et un brin de grivoiserie qui fait gagner en sagesse.

Un autre fragment de ciné-journal décrit la liberté des hommes, en été, dans les villes italiennes, en la faisant d'abord passer pour le désarroi de se voir séparés de leur familles : « Le vacanze : le donne e i bambini partono per il mare e per la montagna, gli uomini restano in città. » (La settimana INCOM 01669, 02/07/1958). Cet exposé, réalisé avec des images filmés et avec de l'animation, est précédé de deux semaines par un ciné-journal qui exposait, en faisant les comptes en toute

transparence, pourquoi les hommes italiens ne se joignent pas à leurs familles pour les vacances estivales : « Le vacanze degli italiani : dato il reddito medio degli italiani, di circa 60000 lire al mese, come arrrangiarsi per la vileggiatura. » (La settimana INCOM 01664, 13/06/1958). Le titre n'apparaît pas sous forme de question, peut-être parce que tout le monde connaît la réponse. On calcule comment rentrer dans ses frais tout en envoyant sa femme et ses enfants, voire la bonne, à la mer ou à la montagne. L'homme est d'emblée exclus de la troupe de vacanciers. Femme, enfants, voire chien et bonne, sont tous à sa charge et ses seules vacances sont de prendre congé d'eux pendant un moment. Le petit film montre que le seul moyen pour l'italien à revenus moyens, est de faire un prêt. Pour symboliser son endettement, l'animation lui arrache ses vêtements le laissant en slip. Accoutrement qu'il aurait pu avoir en bord de mer, mais qu'il subit de manière ridicule afin de permettre aux siens de porter ce même type de tenue, mais dans l'endroit adéquat, c'est-à-dire à la plage. Les frais des vacances, si elles s'avèrent si encombrantes pour le budget d'un italien aux revenus moyens, elles sont tout bonnement inaccessibles pour les italiens qui ont des revenus moindres. Ces derniers ne sont même pas visés par ce bref documentaire à forme de sketch comique. Dérision sensuelle de la mode, état des finances de l'homme italien ainsi que son liberté estivale citadine créent le contexte d'interprétation du film qui nous concerne ici particulièrement. On constate qu'une des matières – la toile de jute, qu'il serait plus juste d'appeler toile à sac – que Pasolini et Donati ont consacrée aux vêtements du peuple, donc des pauvres, est aussi considérée pauvre dans l'échelle de valeurs des tissus dans les années 50. Cela crée de la continuité et de la confusion, car Pasolini a plusieurs passées référents en prétendant se référer au Moyen Âge. Boccace, restructurant et réinventant le patrimoine narratif du passé, affirme dans le Prologue du *Décameron* que dans ce livre seront racontées « d'agréables et de cruelles aventures amoureuses et d'autres événements de fortune, advenues aussi bien dans les temps modernes que dans les temps anciens. »⁴⁶⁹ Si au niveau des trames narratives des nouvelles Pasolini travaille en s'écartant relativement peu du contenu écrit par Boccace, il y a un mimétisme par rapport au processus créatif littéraire de Boccace dans la création des costumes médiévaux. Tout comme Boccace dans une œuvre considéré médiévale actualise des fables allant de la fin de l'Antiquité jusqu'au 14^e siècle, Pasolini actualise un patrimoine vestimentaire plus ou moins ancien qui est couvert par cette reconstitution médiévale et qui va des temps précédant l'époque de Boccace jusqu'aux années 1950 (du moins). Une analogie des processus est envisageable entre le travail de Boccace sur la matière littéraire le précédant et le travail de Pasolini et Donati sur les costumes de l'adaptation cinématographique du *Décameron*. Nous trouvons donc au niveau des costumes et des matières une transposition du modus operandi littéraire de Boccace, notamment dans son travail avec les temps. Différents époques et aspects du passé plus ou moins lointain sont mis sur le même niveau. Ceci

⁴⁶⁹ Boccace, *Décameron*, p. 33.

visé une autre dimension temporelle : le futur. Car le but du *Décameron* de Boccace, et implicitement de celui de Pasolini, est aussi d'envisager un monde nouveau⁴⁷⁰. L'idée de la reconstitution historique étant en même temps un projet (utopique) pour le futur a déjà été défendue dans la partie dédiée au feutre et le sera davantage dans la conclusion du présent ouvrage.

Parfois la matière change mais la sémantique de son emploi se transfère sur son héritière. Comme il a été dit plus haut, la toile de jute n'est apparue que plus tard mais une fois présente en Europe elle a endossé la sémantique des matières qui servaient précédemment à la fabrication des sacs. Les sacs dans le *Décameron*, comme celui dans lequel Ciappelletto porte sa première victime, ne sont visiblement pas en jute. Ce qui correspond à la réalité médiévale. La toile est assez dense, on ne devine pas à l'écran l'entrecroisement des fils de chaîne et de trame. La grossièreté est rendue par la saleté et par une couture en x qui se situe sur la jointure qui donne forme à l'objet. Cette couture est visible aussi sur le côté des matelas des marchands et elle est sans doute décorative car la couture de résistance se situe à l'intérieur. Cela se lit dans le comportement physique du tissu lors du mouvement et lors de la contention d'un poids ; si la couture apparente avait été la seule, comme ses traits sont très espacés, les bords du tissu auraient fait leur apparition dans les interstices.

À la grossièreté de la toile de jute s'est rajouté l'expression « comme un sac de patates » qui en italien décrit un mouvement lourd et peu gracieux comme nous l'indique le dictionnaire en ligne du *Corriere della sera* « come un sacco di patate » « Pesantemente, goffamente, riferito a chi si muove o cade con la stessa poca grazia di un sacco pieno di patate. Usato anche per una persona dalla corporatura tozza o informe, oppure che veste in modo da sembrarlo. »

La même expression, visiblement récente en français et peut-être reprise de l'anglais, se réfère au vêtements et veut dire « être mal habillé » cela peut concerner la grossièreté, la pauvreté – porter des guenilles – ou bien une désharmonie stylistique, voire un décalage par rapport à l'actualité de la mode. Lorsqu'on assiste à un défilé de mode, ce type de jugement sur l'apparence et la grâce est peut-être plus justifié que dans le cas de la victime d'un meurtre. Il est de toute évidence outrancier d'affliger la chute d'un corps mort et enfermé dans un sac de patates d'un jugement sur son infirmité et sur son manque de grâce. Pour autant ces pôles langagiers et visuels se croisent et révèlent la nature incarnée de nos façons de dire et de faire, pour le meilleur et pour le pire.

⁴⁷⁰ Cette idée est notamment défendue par le professeur Giuseppe Noto lors de son intervention sur Boccace dans le cadre des rencontres adressées aux professeurs du supérieur intitulées *Storia della letteratura e didattica della lingua: cinque autori irrinunciabili* ayant eu lieu à L'Accademia delle Scienze di Torino en juillet 2016. C'est un des points essentiels de son argumentation visant à justifier la qualité indispensable de Boccace dans l'enseignement secondaire et supérieur d'autant plus que le secondaire vise à forger les citoyens de demain.

*III.95. Après une scène voluptueuse de meurtre, Ciappelletto soulève difficilement le sac dans lequel se trouve sa victime. La scène est filmé de près, on y perçoit en détail les matières et leur rapport sensuel et parfois rude aux corps. P.P.Pasolini, *Décameron*, 1971.*

Si toute exigence d'esthétique et de grâce à l'adresse d'un cadavre humain enfermé dans un sac semble cruelle, la manière dont il est soulevé par Ciappelletto présente quelques notes de sensualité vorace, déjà saisissables dans la satisfaction que lui provoque le geste de mise à mort. Le corps à corps inévitable entre le porteur et sa charge, le tâtonnement causé par le poids et la morphologie irrégulière du corps humain, engendrent une sensualité particulière entre le bourreau et sa victime qui se traduit dans l'effort des gestes répétés de saisie et de maintien. On observe par ailleurs que toutes les interactions humaines physiques de Ciappelletto se passent à travers un tissu : le meurtre, la drague du garçonnet, le tissu qui lui est arraché une fois mort par les dévots qui le considèrent saint. Il est donc très intéressant de remarquer que cette personne qui a un impact très fort sur bon nombre de ses contemporains en leur causant la mort, les poussant à la prostitution ou encore consolidant leur croyance en Dieu, opère dans le film toujours à travers une matière tissée.

S'appuyant sur l'outrance du langage et sur sa propre outrance à pousser les limites du vêtement féminin en société, Marilyn Monroe, défie le manque de grâce du sac de patates se laissant photographiée dans le contenant habituel des patates produites dans l'Idaho. Apparemment une

réaction au commentaire d'une journaliste ayant qualifié la robe rouge qu'elle portait au Beverly Hills Hotel de vulgaire et bon marché⁴⁷¹, la Twentieth Century Fox s'empare de l'occasion pour montrer que la vedette est belle et attirante, même dans un sac de patates. Le fait de créer une séance photographique mettant littéralement en scène une expression qualifiant le manque de goût et de grâce pour montrer le contraire est un procédé que l'on trouve dans l'épisode *E per finire* mentionné plus haut mais aussi parmi les outils créatifs de Pasolini.

III.96. Marylin Monroe portant un sac de pommes de terres effiloché sur les bords pour défier la vulgarité.

La littéralité est le fondement des adaptations cinématographiques qu'il fait des œuvres littéraires. Jusqu'à un certain point cela représente le respect jusqu'à la lettre près du contenu de l'œuvre initiale. Dans une dimension esthétique et sémantique, s'agissant d'un autre support – film et non pas texte écrit – la littéralité donne à voir autre chose, elle transfigure le sens initial du texte écrit. Et dans ce sens il n'est pas aléatoire que la première adaptation par Pasolini d'un texte écrit par un autre auteur (ou autres auteurs) soit l'Évangile selon Saint-Matthieu, où la principale révélation est le verbe devenu chair. Le film de Pasolini est si impressionnant car il se calque en créant les images sur la sublime identité entre dire et faire, entre dire et advenir. Toute transposition littérale peut être vue comme un accomplissement, jamais comme une répétition et parfois même comme un miracle. Matérialiser l'expression dénigrante « comme un sac de patates » est une opération visible dans une partie des costumes du film de Pasolini – la victime de Ciappelletto est concrètement habillé dans

⁴⁷¹ Cheap en anglais sous-entend une dimension morale de manque de goût.

un sac de patates, mais effectivement comme des patates, c'est à dire qu'on ne voit jamais le contenu mais on le devine à travers l'emploi, la morphologie, le son. Mais nous avons aussi la matière utilisée pour les sacs grossièrement adapté en vêtement : le gaillard qui se fait voler par Ciappelletto. Au même type de famille vestimentaire se range le vêtement que s'improvise Femio Saolini et celui dont se revêt Marylin Monroe pour l'une de ses séances photo les plus originales. En quoi ces trois références sont-elles reliées en plus d'une ressemblance formelle ? Bien qu'elles se rangent chronologiquement dans un ordre qui convient à cette démonstration – en premier lieu Marylin en sac de patates Idaho, Femio Saolini en tela di sacco, puis les costumes du *Décameron* de Pasolini – nous n'avons pas d'autres preuves qu'une supposée circulation de références visuelles et de significations attribuées à une matière.

Ces correspondances se densifient lorsqu'on considère la manière dont l'Italie se rapportait aux Etats-Unis dans les années 1950 d'une part et d'autre part le rôle que tient Marylin Monroe dans *La rabbia*. Pour ce faire il faut d'abord rappeler le carton titre de début d'un autre ciné journal de la Settimana INCOM (numéro 00925 datant du 02/04/1953) : « Made in Italy/5 Giugno 1947/ Il Segretario di Stato USA/George Marshall/Presenta il Piano per la Ripresa Europea ». S'en suit un film de 8 minutes qui vante les progrès industriels italiens des dernières années posant l'accent sur l'export. On y évoque de l'industrie de l'acier au design des châssis des voitures jusqu'à la céramique artisanale, les technologies de tissage des bas, les prouesses scientifiques culminant avec la création d'un cœur artificiel. Globalement ces biens qui sortent en séries de plus en plus nombreuses par les portes des fabriques sont montrés prendre le large vers diverses destinations. S'y ajoutent à cette énumération des humains avec des grands potentiels : sportifs, artisans, ingénieurs, acteurs. Si la compétence d'un cycliste peut en quelque sorte s'exporter à travers le type de vélo qu'il utilise lors de ses meilleures performances, c'est le cinéma qui exporte les visages italiens et qui sont eux aussi des emblèmes du Made in Italy. Évidemment un autre point essentiel est la mode qui s'exporte massivement vers les États Unis. Mais une forme de domination américaine demeure. Elle est rappelée dans le carton titre : c'est l'Amérique qui a favorisé le développement de l'industrie italienne dans l'après-guerre. Puis on vient tourner à Cinecittà des méga productions du cinéma américain comme *Ben Hur* de William Wyler en 1958, le film est sorti sur les grands écrans un an après. Il y a donc suffisamment d'éléments permettant de justifier des influences allant dans les deux sens entre l'Italie et l'Amérique et une hostilité italienne face à la mode américaine qui se fraye aussi son chemin vers l'Italie à contrecourant des grands containers voyageant avec du Made in Italy. Dans ce sens le ton humoristique de *E per finire* mettant en scène un jeune couturier se fabriquant une tenue semblable à celle de Marylin Monroe est une ridiculisation de l'influence américaine à la fois du point de vue stylistique et du point de vue du savoir faire. Car de toute évidence ce vêtement est bien grossier par rapport à l'élégance italienne –

qui se manifeste essentiellement dans la matière, ils fabriquent notamment les meilleures étoffes anglaises⁴⁷² – et ne nécessite aucun savoir faire. Puis évidemment que si tous s’habilleraient selon la mode américaine, vu la facilité de la fabrication de ces vêtements, les astucieux couturiers italiens seraient tous au chômage comme le jeune Femio Saolini dans la Rome des années 1950. Tourné autrement l’on pourrait dire également que si les belles matières italiennes partent à l’étranger, il ne restent pour l’italien commun que des matières pauvres, mais qui ont l’avantage de le rendre encore plus attirant, d’où le clin d’œil que Femio lance face caméra à la fin du film. Toutes ces influences, tensions et résistances circulent aussi de manière souterraine dans le *Décameron* de Pasolini. D’autant plus qu’il a comme costumier un homme, Donati, à qui la reconnaissance américaine est tombée littéralement des mains – anecdote vraie de la réception de l’Oscar – et comme couturier Farani qui affirme détester les jeans, montrant ainsi son hostilité par rapport à une pièce essentielle de la garde-robe américaine largement adoptée en Europe.

Une circulation des matières et de leurs significations dans le passé récent de l’Italie et dans son rapport à l’étranger est une base sémantique pertinente pour analyser les costumes du film *Décameron*. Matière, savoir-faire et esthétique mobilisent par leur emploi des denses stratifications de sens qui ne sont pas toujours explicites mais qui s’éclaircissent par des rapprochements. Une matière comme la tela di sacco peut être perçue dans son cheminement comportant des qualités et des significations qui possèdent une certaine autonomie. L’histoire d’une matière échappe en partie à l’intention de l’utilisateur et met en lumière les conjonctures qui ont généré sa fabrication et ses usages à travers le temps. Ces usages sont à la fois artisanaux, pratiques et langagiers.

III — OURLETS EFFILOCHÉS

Qu’il s’agisse de costumes en feutre ou de costumes en tissu, il est frappant, bien que cela ne s’observe pas forcément au premier regard, de constater qu’ils présentent un manque de finition au niveau des bords. En ce qui concerne le feutre, cela peut découler de la qualité de la matière : elle n’a nul besoin d’un ourlet pour tenir, pour ne pas s’effiloche. Il a été expliqué précédemment que le feutre naît du feutrage qui suppose que les fibres nouent entre elles des liens inextricables.

En revanche, dans un tissu les fibres sont passées à travers le processus de filature. La filature consiste en « l’assemblage de fibres unitaires naturelles ou non qui ont été successivement nettoyées, parallélisées, assemblées, étirées et tordues entre elles »⁴⁷³. S’ensuit le tissage

⁴⁷² Ce détail est également précisé dans le film *Made in Italy*, settimana INCOM 00925, 02/04/1953, [https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000025850/2/made-italy-fabbricato-italia.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22made%20in%20italy%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}](https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000025850/2/made-italy-fabbricato-italia.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22made%20in%20italy%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20})

⁴⁷³ Raymond Thiébaud, *La fabrication des tissus*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 7.

représentant « l'entrelacement déterminé des fils entre eux »⁴⁷⁴. Une matière tissée sans ourlets, laisse échapper ses fils.

III.97. Ourlets effilochés sur les bords des vêtements en tissus créés par Donati pour le Décaméron de Pasolini.

Dans le *Décaméron* de Pasolini tous les costumes en tissu présentent des bords effilochés. Ce choix définit une position esthétique et politique dans la reconstitution historique médiévale, mais aussi une réaction au passé très récent tout en délimitant les traits d'un nouveau monde.

Comparant les bords effilochés des costumes en tissu du *Décaméron* avec les références iconographiques médiévales mais aussi avec les vêtements de travail usagés des paysans contemporains à Pasolini, on peut facilement constater qu'il s'agit encore une fois d'une infidélité historique et ethnographique. Autant la pauvreté peut être le véhicule principal de l'actualité du Moyen Âge dans le monde contemporain, elle ne transporte pas un effilochage régulier et omniprésent qui se révèle être un choix stylistique original. De l'expérience personnelle tout le monde sait qu'un vêtement qui commence à s'user ou qui a subi une déchirure ne se détériore jamais de manière uniforme. Il est donc clair que l'effilochage présent de manière systématique au niveau de tous les bords – bas du vêtement, manchettes, encolures – des costumes du film ne peut que par erreur être assimilé à un signe de pauvreté lié à l'usage, mais plutôt à un signe de pauvreté comme identité.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

Délimiter et soigner les bords de ses vêtements n'a jamais été question de différence de classes, mais préoccupation de toutes les classes sociales au Moyen Âge tel qu'il est présenté à travers l'histoire du vêtement de Rosita Levi-Pisetzky.

III.98. Vêtements des paysans et sous-prolétaires interviewés par Pasolini dans Enquête sur la sexualité⁴⁷⁵.

Le même soin est poursuivi auprès des classes sociales où le Moyen Âge peut être considéré actuel de par la similitude des conditions de vie quotidienne, par le manque de confort spécifique à la vie moderne : paysans, gens du peuple, prostitués répondent aux questions de Pasolini dans *Enquête sur la sexualité*. Autant que les prises de vue permettent de l'observer, leurs vêtements ne sont pas effilochés sur les bords. Les vêtements sont parfois usés, rapiécés, excessivement pliés, sales ou troués mais ne comportent pas des endroits effilochés et encore moins de manière uniforme. Le même constat peut se faire en regardant le film *La Taranta*⁴⁷⁶ de Gian Franco Mingozzi auquel Ernesto De Martino a collaboré en tant que conseiller scientifique. La présence du fameux ethnographe est un gage pour l'exactitude documentaire des faits montrés dans ce film. Et le commentaire du film s'achève avec cette phrase qui appuie une continuité médiévale en voie de

⁴⁷⁵ Pier Paolo Pasolini, *Enquête sur la sexualité*, documentaire, 1h32, 1964.

⁴⁷⁶ Gian Franco Mingozzi, *La Taranta*, 1962, produit par Franco Finzi de Barbora pour la Pantheon Film, musiques originales enregistrées par Diego Carpitella, photographie Ugo Piccone, commentaire Salvatore Quasimodo. Grand prix Marzocco d'Oro au Festival dei Popoli, Florence, 1962.

disparition : « Nell'evoluzione del mondo di oggi, quest'antica eredità del Medio Evo, consuma ormai il suo ultimo tempo. ». Il a été régulièrement considéré que le cachet spécifique de Pasolini en tant que réalisateur était de montrer des formes de vie en voie de disparition. Pour autant le *Décameron* entretient un rapport bien plus complexe avec l'héritage médiéval. La comparaison avec un film comme *La Taranta*, réalisé à peine une décennie plus tôt, permet de voir en quoi une reconstitution historique et un documentaire ethnographique peuvent se croiser du point de vue de la perspective d'une longue continuité médiévale. Cela permet également de percevoir, notamment à travers les vêtements, les écarts que prennent Pasolini et Donati par rapport à la sensation d'assister à la fin d'un monde qui paraît avoir eu un certain poids dans la réflexion intellectuelle italienne d'après le boom économique. Le passé évoqué ici, correspondant du point de vue d'une chronologie de l'histoire au Moyen Âge comme le *Décameron*, présente une extension supplémentaire et symbolique accédant ainsi à un temps indéfini et originaire qui aurait vu naître les traditions liées aux tarantulés. De ce fait les images de *La Taranta* se présentent comme la continuité d'un passé encore plus reculé que les récits écrits par Boccace au sein d'une culture lettrée à une date relativement précise : 1350. Dans les images ci-dessous extraites de *La Taranta*, tout comme dans les images extraites d'*Enquête sur la sexualité*, les bords des tissus ne sont pas du tout effilochés qu'il s'agisse de vêtements de dimanche ou de fête ou bien de tenues quotidiennes pour le travail. La même chose se remarque pour les vêtements de l'enfant et pour le linge qui le couvre ainsi que pour les draps du lit improvisé sur lequel il est allongé. Ces vêtements ne sont pas conçus sans ourlets. Étant donné qu'il est situé sur les extrémités l'ourlet peut s'abimer avec le travail manuel. Le bas des jupes peut se frotter à des plantes, s'écorcher dans des chardons ou dans des outils pour travailler la terre, on continue à le porter même quand il a des trous mais il a toujours été conçu avec un ourlet et un qui comporte une finition nette. Qu'il s'agisse de personnes travaillant, jouant de la musique où allant à la messe ou même des robes blanches que le rituel impose aux tarantulés, tout a des ourlets droits et soignés, des cols et des bandes brodées. Et cela va au-delà du vêtement. Tout tissu destiné à quelque fonctionnalité se délimite du reste par une limite qui prend la forme d'un ourlet : qu'il s'agisse de tapis ou de nappes.

III.99. Un aperçu sur la manière dont s'abîment les vêtements tissés dans La Taranta de Gian Franco Mingozzi, 1962.

Une envie première d'exprimer ordre et propreté, prise-en-charge de soi-même par la délimitation nette entre espace intime du corps et prestance dans l'espace public, se manifestent par une définition nette du bord du vêtement. Le soin pour l'ourlet n'est pas du tout moindre chez les gens du peuple, tout au contraire, il est signe d'intégrité de la personne et parfois la seule barrière pour protéger l'intégrité du corps de la personne. Les guenilles auxquelles fait référence de manière messianique Pasolini dans certains poèmes et dans *La rabbia*, viennent d'un autre horizon, ils sont la marque de ceux qui ont franchi le seuil de l'intégrité de la personne telle que la société moderne l'entend – et dans ce cas c'est la Modernité qui englobe le monde médiéval – soit par défaut soit par choix. Le seuil est généralement franchit par l'extrême pauvreté qui n'a jamais constitué un modèle à suivre pour les autres membres d'une société sauf lorsqu'il s'agissait du vœux de pauvreté fait par les religieux.

*III.100. Les vêtements en matière brute et effilochée sur les bords des frères franciscains dans
Francesco, giullare di Dio de Roberto Rossellini, 1950.*

Là encore il faut chercher des images représentant les actes fondateurs de l'ordre des franciscains pour aviser de l'état de leurs ourlets car les représentations peintes n'affichent pas de bords effilochés et la soutane actuelle des moines est passé par un processus d'uniformisation qui rend compte de l'apparence initiale sans s'emparer de tous les éléments de pauvreté : la grossièreté de la matière, le fait de la porter à même la peau et le fait de ne pas posséder d'autres vêtements. Les actes fondateurs de l'ordre franciscain – j'y entends les actions concrètes de Saint François et ses disciples et non pas les sources historiques attestant la création d'un ordre qui n'était d'ailleurs pas

souhaitée par Saint François – ont été transposés en pellicule cinématographique par Roberto Rossellini en 1950 sous le nom de *Francesco, giullare di Dio*⁴⁷⁷. Le courant néoréaliste du cinéma italien de l'immédiat après-guerre s'est naturellement retourné vers des thématiques médiévales. Je dis naturellement à cause de l'identité des conditions de vie entre une personne pauvre dans les années 1940 et une personne vivant au Moyen Âge. Ceci se définit par le manque du confort moderne essentiellement représenté par l'eau courante et le chauffage centralisé. Mais le parallèle avec le monde médiéval ne s'est pas fait dans un premier temps à travers la similitude des conditions de vie subies. On a voulu en premier donner un sens différent à la condition de ceux qui subissent leur pauvreté : les absoudre de leur condition en montrant leur pauvreté comme un choix. Ainsi cheminent ceux qui ont fait vœux de pauvreté, par la pluie ou le beau temps, vêtus toujours de leur soutane grossière, les protégeant peu du froid ou des averses.

Si en observant les vêtements on constate la pauvreté, symboliquement et politiquement pour Rossellini il s'agit là d' « innocence ». Selon Rossellini c'est le film emblématique sur l'innocence où il aboutit à ce qu'il avait seulement amorcé dans *Paisà* lors de l'épisode tourné dans le couvent franciscain. *Francesco giullare di Dio* est selon son auteur, un film sur « l'énorme force de l'innocence », sur « l'innocence comme moyen de lutte ». Il s'agit de l'innocence de la foi qui peut aller jusqu'au miracle. Le thème du miracle a connu une propagation très rapide puisqu'en 1951, le film *Miracle à Milan* de Vittorio de Sica et Cesare Zavattini remportait la Palme d'Or à Cannes. Défini comme un « conte poétique dans lequel s'affrontent le monde naïf des pauvres et le monde avide des riches »⁴⁷⁸, ce film met en scène l'innocence stipulée par Rossellini en montrant aussi ce à quoi elle s'oppose. De Sica s'était également établi comme réalisateur marquant du néoréalisme italien notamment par le film *Ladri di biciclette* (1948). Même ses films précédents tel *Les enfants nous regardent* (1944) s'intègrent au même courant de par la dureté impitoyable des sujets abordées et qui ne font aucune concession pour rassurer le spectateur avec un final heureux. En revanche c'est grâce au film *Rome, ville ouverte* (1945) que Rossellini est considéré le chef de file du néoréalisme italien pour avoir instauré notamment le travail avec des non professionnels et pour avoir tourné dans des décors naturels avec peu de moyens. La suite de la présentation du film sur Saint François par Rossellini fait comprendre comment l'exigence du réalisme concernant la représentation cinématographique du monde contemporain s'étale sur le Moyen Âge : « Et alors c'est aussi en même temps une tentative de faire un film historique, mais avec des éléments profondément réels. C'est-à-dire de reconstituer ce que probablement ou sûrement était la vie alors. »

⁴⁷⁷ Titre français : *Les Onze Fioretti de François d'Assise*.

⁴⁷⁸ https://fr.wikipedia.org/wiki/Miracle_à_Milan

*III.101. Les vêtements en matière brute et effilochée sur les bords des frères franciscains dans
Francesco, giullare di Dio de Roberto Rossellini, 1950. (De plus près).*

On peut facilement comprendre que le mot *réels* ici signifie à la fois *actuels* et *sans artifice*. Cet emploi d'éléments réels (donc aussi actuels et sans artifice) permet de reconstituer de manière la plus fidèle possible une époque passée. C'est cet ancrage dans le réel qui est le gage permettant de glisser du *probablement* vers le *sûrement*. On pourrait toujours dire que le monde médiéval apparaît *sûrement* comment était la vie alors pour le spectateur d'aujourd'hui. Mais cette précision est obsolète. Car cela reviendrait à pouvoir comparer le point de vue du spectateur d'aujourd'hui avec le regard que posait un être humain du Moyen Âge sur sa propre vie.

Ce qui importe ici, dans la discussion sur l'origine des ourlets effilochés dans le *Décameron* de Pasolini c'est d'y voir la généalogie cinématographique d'un regard récent sur le Moyen Âge. L'analyse sur la nécessité d'actualiser l'époque médiévale conduite par Pasolini et Donati afin de cibler les points névralgiques de leur propre époque, comporte un jalon très récent qui est le néoréalisme de Rossellini. La question de l'innocence dans le discours de Rossellini à propos de son propre film est problématique puisque le personnage historique auquel il donne le rôle du

vecteur de cette innocence du Moyen Âge vers le monde contemporain, Saint François d'Assise, était très conscient. Pasolini, dans le court-métrage *La Séquence de la fleur de papier*, condamne l'innocence parce qu'elle va de pair avec l'ignorance. Lorsque Rosita Levi-Pisetzky introduit le 13^e siècle dans son ouvrage monumental sur l'histoire du costume italien, il est dit que « la liberté était dans l'air, un peu partout, mais surtout dans la cité fortifiée ». Cette formulation un peu vague résume l'empreinte majeure du 13^e siècle sur le vêtement. Elle nomme pour cause la diminution des invasions barbares permettant aux villes une plus grande stabilité. Puisque les habitants des villes sont moins occupés à reconstruire ce qui est dévasté, leur temps, leur énergie et leur argent peuvent être employés à d'autres desseins. Cette liberté se lit dans le vêtement qui devient un terrain d'expression et d'expérimentation jusqu'à certaines outrances, sanctionnées par les lois somptuaires. Se manifeste, toujours par le vêtement, la tendance opposée. Le geste de mise à nu de Saint François qui a enlevé ses vêtements riches représente de manière la plus exemplaire le passage d'une dimension à l'autre. D'autant plus qu'il les rend à son propre père – riche marchand de draps – afin de dévouer son existence à « Notre Père ». Un geste si manifestement insurrectionnel, visant à détruire (symboliquement) un pouvoir s'exprimant de plus en plus par la richesse et la parure, est difficile à considérer innocent. Lorsqu'il reprend un habit, il prend ce qu'il y a de plus éloigné de sa parure initiale, fait à partir de tissus inappropriés pour vêtir le corps. Dans ce sens l'effilochage uniforme présent sur les bords des vêtements de Saint François dans le film de Rossellini est une maladresse car étant donné une telle renonciation, un souci stylisé de cet ordre paraît inconcevable. Un ourlet grossièrement cousu semble bien plus pertinent car il aurait une fonction pratique, celle de ne pas s'emmêler les doigts dans les fils qui s'échapperaient du tissage. Enfin, quelque part la gloire de marchand de draps de son père devait rester imprimée puisqu'il porte dans son prénom, François, le nom du pays, la France, où se trouvait son père pendant sa naissance à vendre avec succès des draps sur les marchés. Cette révolte du vêtement, à travers le vêtement, tout comme la réception des stigmates, renforcent chez lui l'exemple donné par l'action au détriment de la prédication. On lui connaît essentiellement la prédication aux oiseaux à laquelle Pasolini a merveilleusement ôté la parole (humaine) pour donner au saint une capacité aussi étonnante que celle d'imiter le Christ : l'imitation des oiseaux. Sublime illustration de la réalité se parlant à elle-même, cette scène d'*Uccellacci e uccellini*, offre à cet acte ineffable un accomplissement d'une simplicité déconcertante tout en ouvrant une brèche dans les capacités du cinéma. La juxtaposition des gestes burlesques d'imitation des oiseaux, les mots de paix et d'amour absolu et les images de vrais oiseaux dans leurs actions naturelles, construisent exactement ce qu'il faut pour rendre l'intellect perplexe, être devancé par l'émotion et, au final, accroître la capacité à penser. Tour de magie sans attrapes, court-circuit de la logique binaire, nous avons ici aussi, comme dans l'exemple des marionnettes mortes pour vivre de *Cosa sono le nuvole ?* – exposé grâce à

l'interprétation de Jacques Aumont dans l'introduction de ce travail – un lieu d'idéation expérimentale qui s'empare de la capacité documentaire du cinéma pour créer une représentation qui ne supporte pas le doute. Les facultés du cinéma à donner chair (ou matière) à l'invraisemblable, à saisir la nature avec une fidélité acceptée par les scientifiques et à dévoiler la mécanique du corps humain se joignent ici pour figurer un saint qui emprunte en parts égales à Charles Chaplin et à un ornithologue. On peut remarquer que dans ces scènes, où Totò et Ninetto sont devenus les frères Ciccilio et Ninetto, ils portent les manches effilochés du Saint François de Rossellini.

À défaut de concéder au hasard ou aux puissants la cause des manques matériels que les démunis subissent, Rossellini propose un signe de pauvreté inscrit dans la matière elle-même – l'ourlet effiloché – afin de revendiquer son statut par un acte de volonté. Il s'établit ainsi un code stylistique signifiant la valorisation de la pauvreté assumée comme un choix. Compte tenu de la place de l'épisode franciscain dans le film de Pasolini et de l'échec visible de la prédication puisque le message de paix n'est pas passé, les grands oiseaux continuent à manger les petits, le film ne signe pas seulement l'arrêt de mort des promesses du socialisme, mais aussi celui de l'idéalisme de Rossellini. Puisque visiblement son moyen de lutte, à travers ce qu'il appelle l'innocence et qui devrait se dire plutôt une pauvreté vécue sans rancœur ou encore une pauvreté délibérée, n'a pas porté ses fruits.

*III.102. Vêtements de frères francisains portés par Totò et Ninetto dans *Uccellacci e uccellini* de Pasolini, très similaires aux vêtements des frères franciscains du film de Rossellini.*

Dès le début du film *Uccellacci e uccellini*, Totò et Ninetto, interprétant ici un père et son fils, se posent des questions fondamentales sur la vie et la mort et s'en donnent quelques réponses. Classiquement, c'est le fils qui pose les questions à son père ou provoque la discussion. Le père,

Totò, tel que l'indique une didascalie du scénario « cerca nella confusioine della vita qualche verità filosofica »⁴⁷⁹. Après avoir contemplé, dans une rue au-delà de la périphérie, ensemble avec la foule rassemblée pour l'occasion, les corps d'une femme et d'un homme morts chez eux et portés sous des draps blancs par des ambulanciers, Totò et Ninetto reprennent la route. C'est à ce moment-là que Ninetto dit à son père « A pa', a me me sa che la vita nun è niente... »⁴⁸⁰. Et Totò répond : « Pe' forza... La morte è tanto. »⁴⁸¹ Cette discussion anticipe l'étonnante synthèse qu'on verra interprétée par les mêmes Totò et Ninetto dans *Cosa sono le nuvole ?*. Mais elle anticipe aussi la complexité qui se cache derrière l'ode à la vie qu'est la *Trilogie de la vie*. Les débuts des films *Uccellacci e uccellini* et le *Décameron* se ressemblent sur quelques points essentiels : la mort arrive très tôt dans ces deux films et elle s'impose comme clé de lecture pour tout le reste. Comme il a été précisé dans l'introduction de ce travail et renforcé par l'affirmation de Simmel, la mort conditionne la vie entièrement. Dans *Uccellacci e uccellini* la mort vient de passer, son résultat est frais, on l'a raté de peu, on ne nous indique pas la cause, l'accident, et donc le hasard, restent possibles. Dans le *Décameron*, la fête n'est que dans le générique, dans la gaie chanson folklorique que, guidés par le son, on imagine interprétée devant un public nombreux et joyeux. Elle est l'homologue de la scène de danse dans *Uccellacci e uccellini*, cette fois-ci invisible pour le spectateur car entièrement cachée dans le brouhaha magmatique, équivalent de la « confusion de la vie » qui rend les efforts philosophiques de Totò si drôles. La vie se présente comme toile de fond vibrante sur laquelle la mort écrit ses actes. Aucune incertitude ici quant à la causalité de la mort. La possibilité d'une mort accidentelle est exclue dans le *Décameron* puisqu'on assiste à un meurtre. Un parallèle de plus se tisse pour autant : on ne verra pas les morts car ils sont couverts par des tissus. La victime de Ciappelletto est cachée dans un sac de marchandises et le couple mort d'*Uccellacci e uccellini* couvert par le linge blanc que les brancardiers appliquent par un souci de discrétion. Ninetto se demande comment fait une personne à rendre son dernier souffle en essayant d'imiter un ultime soupir et insiste auprès de son père afin de savoir « Come fa a passà da quann'è vivo a quann'è morto... »⁴⁸² jusqu'à irriter ce dernier qui lui propose de s'adresser à quelqu'un qui a déjà fait cette expérience. Après que Ninetto ait exprimé le désir d'être un perroquet afin d'avoir le privilège de vivre trois cent ans, Totò se lance dans un discours rhétorique expliquant que la mort est très différente pour les riches et pour les pauvres. La distinction des significations des deux morts en fonction de la puissance financière est essentielle pour comprendre la distinction fondamentale que sous-tend la répartition des costumes dans le *Décameron*. Non seulement les costumes sont choisis de matières nettement différentes – feutres pour les riches et tissus pour les pauvres – mais cela

⁴⁷⁹ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, t. I, Arnoldo Mondadori, Milan, 2001, p. 761.

En français : « cherche dans la confusion de la vie quelque vérité philosophique ».

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 760 En français : « Hein papa, il me semble que la vie n'est rien. »

⁴⁸¹ *Ibid.*, En français : « Forcément... La mort est tellement. »

⁴⁸² Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, t. I, p. 760.

matérialise une inégalité non seulement dans la vie, mais notamment dans la mort. Au point que dans le *Décameron* les riches ne meurent tout simplement plus. Il mérite donc de reproduire ici intégralement la réplique de Totò car c'est dans sa continuité que se situent des choix essentiels qui ont construit le *Décameron* de Pasolini et Donati : « È morto uno ricco ! Qui giace uno pieno di soldi ! È morto er più ricco der camposanto ! Pensa un po' che fregatura, pe' llui ! Beato er poveraccio, che pochi hanno saputo ch'è morto... E scrivono : «È morto UNO ! Avanti er secondo ! » Per lui è 'na salvezza morì ! (*ma ecco, si ispira*) E invece è tutto er contrario ! Per uno ricco morì è come pagà er conto alla vita : paga, ma ha preso. Invece al poveraccio la vita nun j'ha dato niente, e lui paga uguale. Che fa er poveraccio ? Passa da 'na morte a 'n'altra morte ! »⁴⁸³

Ci-dessous quelques visages du *Décameron*, des porteurs d'ourlets effilochés, autant d'existences qui passeront d'une mort à une autre.

*III.103. Costumes aux bord effilochés créés par Donati pour le *Décameron* (1971) mis en parallèle avec des vestes effilochées Chanel créés par Karl Lagerfeld en 2009.*

On y voit juxtaposés quelques créations de Karl Lagerfeld sous l'enseigne Chanel. Se pliant à la mode du « dirty chic », il pousse dans ses retranchements le style de Mademoiselle Chanel. Danilo Donati a anticipé d'une trentaine d'années ce revirement global de la mode – dans la presse on va jusqu'à proclamer, s'étonnant constamment, une « dictature de l'effiloché ».

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 761.

Que signifie l'effilochage au début du 21^e siècle ? On l'apprend d'un communiqué de presse de Calvin Klein reproduit dans l'article *Taches, usures et ourlets effilochés font le succès du « dirty » chic*⁴⁸⁴ : « Il a l'air d'avoir parcouru un millier de miles puis de s'être traîné encore un peu, d'avoir passé une vie entière sur le dos d'un cheval, d'être tombé de moto et remonté dessus ensuite. Mais ce denim n'a été porté par personne. Le dirty denim est comme les gens : il n'y en a pas deux pareils. »⁴⁸⁵

Il paraît étrange que ces jeans abîmés puissent coûter 30% plus cher que des jeans entiers, mais cela se justifie par le rajout d'étapes supplémentaires dans le processus de fabrication : « Le denim est délavé, frotté avec du papier de verre, tordu pour le vieillir et l'assouplir, les ourlets sont partiellement effilochés et les plis d'usure sont recréés au genou et à l'aîne. »⁴⁸⁶ Afin de stipuler un gage de qualité supplémentaire, il nous est précisé que certaines de ces étapes ont exigé du travail manuel. Chez Diesel « la tendance est poussée à l'extrême avec des blousons aux auréoles jaunâtres sous les bras ou des jeans « *plombier* » noircis par endroits pour simuler des traînées d'huile. »⁴⁸⁷ Dans une de ces phrases, pour le moins contradictoire, censées synthétiser une tendance, on trouve que ces vêtements ont une allure qui convient « à tout le monde » en revanche l'aspect usé donnerait « une allure très personnelle »⁴⁸⁸.

⁴⁸⁴ A.-L. Q., « Taches, usures et ourlets effilochés font le succès du « dirty » chic » in *Le Monde*, 28 avril 2000, https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/04/28/taches-usures-et-ourlets-effiloch-eacute-s-font-le-succ-egrave-s-du-laquo-nbsp-dirty-nbsp-raquo-chic_52590_1819218.html

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ *Ibid.* Calvin Klein cité.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

III.104. Le tailleur classique en tweed créé par Chanel et le tailleur en tweed révisité par Lagerfeld avec les bords effilochés.

Le mot « allure » est employé deux fois dans ces deux phrases qui se suivent dans le discours rapporté de Calvin Klein. Ces mêmes vêtements dirty chic conviennent à tous et rendent chacun très unique. L'absurdité touche à ses limites lorsque ces vêtements abîmés, conçus par séries, à travers lesquels on affirme que le sale et l'effiloché est ce qui convient à tous de manière unanime, qu'en plus on les paye cher et que par dessus le marché ils sont censés nous offrir « une allure très personnelle ». De fait de la manière de la travailler, puis de la « détruire », chaque pièce est irrégulière donc unique : les déchirures ne sont pas pile au même endroit sur chaque pantalon, ni les tâches, ni le degré de délavage. En revanche, idéologiquement, il est affirmé que la misère est la chose qui va bien à tout le monde, sans exception. Le sale et le déchiré se présente comme un consensus le plus abouti au niveau du style. En plus de ce pouvoir de généralisation, l'image de la pauvreté, du travail dur, de l'aventure et de la destruction, donne à chaque client l'air unique. L'ourlet effiloché réalise une sacrée prouesse et les gens riches sont prêts à payer davantage les pantalons dirty chic afin de mettre le monopole sur l'apparence du pauvre et de l'ouvrier. Ainsi, le pauvre qui essaie d'être propre sur lui, ne peut que devenir ringard.

Cette idée comporte un penchant dangereux car si les riches finissent par considérer de leur point de vue que le pauvre est misérable par choix – comme Rossellini l'avait en quelque sorte promue à travers l'innocence en tant que moyen de lutte, reflétée dans l'ourlet effiloché des moines franciscains – ils vont se déresponsabiliser. Si ce vêtement qui a autant vécu et enduré, celui du pauvre, est reproduit par des processus technologiques et manuels et vendu cher dans un système de luxe, c'est une option comme une autre. C'est dans ce type de système que l'aura se perd à cause de la reproductibilité technique telle que craignait Walter Benjamin. Car ces faux pauvres qui payent leurs jeans au moins 12000 francs la paire (presque 2000 euros) ne vont pas tourner dans un film, mais retourner avec un déguisement insinuant une autre classe sociale et son vécu dans un monde assez calfeutré pour empêcher toute expérience de vie pouvant les amener dans un tel état. L'enjeu de la phrase de Klein est précisément que ce qui doit rendre ces vêtements si personnels réside dans le faux semblant de vécu supposé à l'origine de la détérioration du vêtement. Enfin « Le denim de luxe aux apparences crasseuses a même inspiré Karl Lagerfeld chez Chanel pour l'automne-hiver 2000/2001. » On comprend que chez Chanel on tenait normalement à une étiquette liée à la ligne imposée par sa créatrice, mais cette barricade ne fait pas face aux ambitions d'exploitation de Lagerfeld. En revanche, on découvre déjà, dans la dernière collection de Mademoiselle Chanel, des tailleurs aux ourlets effilochés comme le montrent ces deux photographiées que j'ai prises dans l'exposition au Palais Galliera, première rétrospective qui lui a été consacrée en France. Sans

s'écarter de la droiture de son élégance, dans sa dernière collection, Chanel, laisse quelques tailleurs vulnérables à la mort qui devait l'approcher peu de temps après.

*Ill.105. Moins connus mais révélés par l'exposition consacrée à Chanel au Palais Galliera en 2021, tailleurs Chanel à bords effilochés datant de 1970, année du tournage du *Décameron* de Pasolini.*

Comme l'indique Pasolini dans la didascalie qui introduit le discours de Totò sur la vie et la mort dans *Uccellacci e uccellini*, qui a été déjà mentionné plus haut, il est dur de philosopher au sein de cette confusion permanente qu'est la vie. De même la signification de l'ourlet effiloché, dans son rapport avec la mort reste difficile à discerner dans ses formes volontaires et soignées. S'il indique parfois la vulnérabilité d'un passage d'une mort à une autre mort ou de la vie à la mort nous avons vu que parfois les gens aisés sont prêts à payer pour donner l'impression d'avoir affronté des risques dans leur vie en empruntant à cet dialectique, faire semblant d'avoir un pied dans l'au-delà. Autant que l'effilochage produira des moments authentiques, on se bousculera pour obtenir du moins des reproductions. Un corps humain portant un tissu effiloché pourrait s'ouvrir davantage à l'égalité, comme il s'ouvre à l'égalité entre la vie et la mort. Pour autant les communistes (ou marxistes) n'ont jamais songé à un monde aux ourlets effilochés. À en croire que les ourlets effilochés sont un leurre représentatif pour faire des pauvres une histoire de parure. L'égalité reste différente selon les classes sociales. Rien ne réconcilie le clivage des costumes dans le *Décameron*. Il y en a qui ont lutté contre ce clivage et qui ont recousu l'ourlet qui s'était effiloché lors des

altercations, afin de défendre leur intégrité et celle de leur idéal politique, alors même que la réparation de cette vulnérabilité de la parure n'allait concerner que le regard du pluton d'exécution.

« A ce moment précis, Rosa Luxemburg était toujours à l'hôtel Eden. Après avoir recousu l'ourlet de sa robe, défait au cours de son arrestation, on raconte qu'elle lisait Goethe. Vers 23 heures 40, elle fut à son tour évacuée. En sortant de l'hôtel, un soldat l'assomma à coups de crosse de fusil en lui fracassant la mâchoire. Évanouie, on la chargea dans une automobile et, à quelques dizaines de mètres de l'hôtel, l'officier d'aviation Kurt Vogel l'acheva d'une balle dans la tête. »⁴⁸⁹

IV — BORD, LISIÈRE, OURLET

*Élargissement des significations du bord du vêtements à d'autres époques et à d'autres continents
suivant une constante corrélation entre effilochage et mort*

1. Les sens langagiers de la lisière d'un tissu et la déduction de la signification de son manque dans le Décaméron

L'entrée « lisière » comporte la définition suivante dans le trésor de la langue française en ligne : « Chacune des deux bordures d'une pièce d'étoffe, tissées parfois dans une autre armure que l'étoffe elle-même, parfois à chaîne doublée ». La lisière n'est donc pas, comme l'ourlet, le travail du couturier, mais celui du maître tisserand ou bien de la machine à tisser. Elle est fabriquée en même temps que le tissu et précède l'ourlet ayant le même rôle, non pas auprès du vêtement mais auprès du rouleau d'étoffe : ne pas laisser s'échapper les fils d'un tissage. Elle permet aussi d'y inscrire la signature, le gage de qualité, les matières qui entre dans sa composition.

⁴⁸⁹ Alexandre Costanzo, *Rosa Luxemburg – Les lettres de prison, lundimatin* n°246, 9 juin 2020.

III.106. Différentes exemples de lisières, notamment sur des tissus français et italiens.

Bien que le feutre ne nécessite ni lisière ni ourlet et que les étoffes tissées du film semblent être d'une qualité paysanne à laquelle on n'attribue pas de véritable lisière⁴⁹⁰, certains sens symboliques de la lisière peuvent s'appliquer à l'ourlet et de manière générale au bord du vêtement. « Les limites de la chose tissée ou cousue, sont préludes, fins ou extrêmes ; visibles et palpables, elles sont aussi frontières graphiques et images mentales. »⁴⁹¹ Il a donc été reconnu que le fait et la manière dont un tissu est fini, commencé et bordé, qu'il soit porté ou non relève d'une sémantique très englobante :

« Qui n'a pas été intrigué(e) du contresens matériel et émotif que constitue la présence de chaque côté d'une pièce de velours poilu et mat, de minces lisières, lisses, serrées, brillantes ? Et pourtant leur beauté, autant que leur nécessité technique, tombent dans l'oubli dès que le tissu souple prend forme pour vêtir nos corps ou nos meubles. Que sont ces lisières devenues ? Coupées ou seulement cachées ? Absentes ou présentes ailleurs ? Le bord peut être rebord et inviter au débord, car la bordure est sur la

⁴⁹⁰ Nicole Pellegrin, « Des mots et des lisières. Rêveries lexicales et propos liminaires », in *Lisières & Bordures. Actes des premières journées d'études de l'Association Française pour l'Étude du Textile (Paris, 13-14 juin 1996)* sous la direction de Françoise Cousin, Sophie Desrosiers, Danielle Geinaert et Nicole Pellegrin, Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre, Éditions Les Gorgones, Trames & savoirs, 2000, p. 13.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 11.

marge, au propre comme au figuré, et elle invite à regarder au-delà du tissu. L'entrecroisement qui fait textile bute sur de l'Autre. Du vide ? du nu ? du tenu qui ne sera pas tenu ? Du sens à coup sûr. »⁴⁹²

Rien que dans la manière de poser ces questions on lit la démonstration que la limite du tissu est sens. La première partie de la citation semble une énumération de ce que Pasolini et Donati laissent de côté en privant les costumes du Moyen Âge et, globalement, cette époque qui bâtit déjà sa fortune sur les draps de laine, de leur limite habituelle. Ils se débarrassent du « contresens matériel et émotif » qu'aurait généré cette présence sur le bord d'une autre nature textile. Que ce dit contresens est particulièrement exalté par la nature de la lisière du velours nous livre déjà une réponse au choix de l'ignorer dans le *Décameron* et de l'utiliser avec une telle abondance et irrévérence dans *Les Contes de Canterbury*. Le chapitre qui a été consacré dans la première partie de ce travail aux génériques des films composant la *Trilogie de la vie* entamait déjà une réflexion les Moyens Âges si différents que montrent le *Décameron* d'une part et *Les Contes de Canterbury* d'autre part. Les costumes de ce dernier résultent d'un choix et d'un traitement de la matière radicalement différent. Il y a plus de consensus avec les témoignages de l'époque et généralement la tendance est, contrairement au *Décameron*, au rajout, prenant parfois des proportions hyperboliques comme les cascades de velours sur le vêtement de Janvier.

Donati se débarrasse des lisières et des ourlets dans le *Décameron* comme il se débarrasse de boutons, de lunettes, de vêtements bicolores, de bigarrures et de damier, du drap de laine même. Et même de bijoux – pour cause est aussi le choix des nouvelles par Pasolini, qui ne mettent pas en scène les personnages les plus aisés du *Décameron* de Boccace – qui ne seront portées ici que par un mort : l'archevêque. Autant d'acquis techniques récents pour l'époque représentée – 12^e siècle pour les lunettes – et de traits si représentatifs qu'ils donnent l'apparence à la plupart des déguisements médiévaux – comme les vêtements bicolores, sont laissés de côté. Les lisières sont laissées de côté ensemble avec tout autre souci de finition (habituelle) des bords, mais aussi avec d'autres accessoires acquis par des prouesses techniques récentes et les excentricités les plus plébiscitées par les gens qui se permettaient de s'habiller à la mode au Moyen Âge.

Lisières et ourlets oubliés, les limites qu'ils devaient marquer sont supprimées, floutées ou décalées – dans le cas du feutre la coupe au bord reste nette, dans le cas du tissu, elle devient beaucoup plus perméable. Le vêtement en feutre affirme une valeur augmentée à la fois de la lisière et de l'ourlet. Une bande en plus, d'une densité plus grande n'est pas nécessaire, elle est pratiquement impensable étant donné la qualité des liens qui se forment entre les fibres à l'intérieur du feutre. Le feutre est en soi plus qu'une lisière. Se vêtir de feutre revient à être couvert de la plus dense des lisières de la tête aux pieds. Cela revient à marquer autant que possible la limite entre son corps et le monde extérieur, réduire toute possibilité de « contamination ». La rigidité de ces costumes et le dispositif

⁴⁹² *Ibid.*

nécessaire pour attacher les manches avec des fils rappelle les marionnettes de *Cosa sono le nuvole ?*. Les fils qui dirigent leurs mouvements sont intégrés à la parure-même, à en croire qu'il s'agit d'une véritable volonté personnelle, mais elle relève en permanence de la contrainte, de la contrainte qui est vêtement de rue, donc prestance sociale. La contrainte les maintient en vie, eux les riches, comme elle maintient attachées les marionnettes, l'infinité leur est garantie, mais la possibilité de transformation à travers la mort leur est impraticable. Ceux qui, dans le *Décameron*, grâce à la perméabilité de leurs ourlets effilochés, franchissent le seuil de la mort pour les plus improbables des issues, telle la soudaine sainteté de Ciappelletto. Ils sont eux, du côté des marionnettes détachés, interprétés par Totò et Ninetto dans *Cosa sono le nuvole ?*. Une fois passés par l'état de poupées de chiffon, cela « invite à regarder au-delà du tissu » comme le dit Nicole Pellegrin, qui peut-être l'au-delà tout court. Elle dit aussi « L'entrecroisement qui fait textile bute sur de l'Autre ». L'autre peut être un autre individu accessible sans le processus de déshabillage, comme l'est Peronella pour son amant et son amant pour elle ou le garçonnet que drague Ciappelletto ou encore les bonnes sœurs pour Masetto. Mais l'autre peut être aussi bien la mort ou ses transformations : l'anéantissement dans le tissu de sac de la victime de Ciappelletto et la sainteté de ce dernier, enveloppé dans son linceul. Victime jetée d'en haut d'une colline comme un poids de trop jeté par-dessus le bord d'un navire. Et voici aussi le débordement : l'assassinat, qui dans le monde des tissus aux bords effilochés ne fait même pas tâche et ne laisse pas de traces. Ce qui traduit le mieux la sensation d'être au monde au Moyen Âge, et qui fait une différence radicale par rapport à la précipitation de Giuseppe Pinelli par la fenêtre du commissariat auquel cette scène fait allusion comme il été expliqué dans un chapitre précédent, c'est l'assurance de Ciappelletto que personne ne peut le voir à ce moment-là. Cette image qui rend compte d'une manière d'être au monde, radicalement différente d'aujourd'hui, est entièrement tributaire des capacités techniques et idéologiques du cinéma. C'est là que l'expression « montrer le Moyen Âge avec un outil médiéval (le cinéma) » prend tout son sens. Pour autant ce type de cadre, d'image et de sensation est inconnue dans le cinéma jusque là. Qu'il s'agisse de drames, de thrillers ou de films policiers le soupçon d'être vu est toujours là et souvent le témoin aussi, ne serait-ce que dans la torture psychologique du criminel – on l'a vu atteindre son paroxysme dans *The House that Jack Built* qui a été discuté auparavant. Très généralement on connaît du moins brièvement la victime dans un film avant qu'elle ne soit tuée, il y a eu donc trace de présence identitaire même quand son assassinat est une disparition totale. Mais plus souvent on peine terriblement dans les films à se débarrasser des cadavres, par souci qu'ils ne soient retrouvés, et bien souvent ils le sont, c'est ce qui produit du moins une des continuités de l'intrigue. Et si l'assassin est persuadé de ne pas être vu, il est soit d'un sadisme extrême soit complètement fou. Ciappelletto n'est ni l'un ni l'autre, il est simplement égal à son acte, tout comme il devient égal au récit mensonger sur sa vie qu'il livre au confesseur,

au point que de cette égalité et non pas de la naïveté du moine qui l'écoute, naît la sainteté. Andreuccio connaîtra le même être au monde lorsqu'il court sur le terrain vague au petit matin. Mais il lui aurait fallu quitter son armure feutrée et avoir vécu une humiliation. Puis, dépourvu de sa carapace et de son angoisse, il est, dans le même type de lieu, livré à lui-même dans une angoisse terrible, il est décidément un homme moderne. Il n'est prêt à tout que lorsqu'il est concrètement face à la mort, incarnée par l'archevêque dans le sarcophage et il ne se sent absous de ses peines que lorsqu'il retrouve la valeur financière qu'il avait perdue. Voici comment dans cet enchevêtrement de présences au monde, de corporalités accessibles à travers le tissu et ses bord effilochés permettant les passages dans l'au-delà, la dernière phrase du paragraphe de Nicole Pellegrin se trouve illustrée : « Du vide ? du nu ? du tenu qui ne sera pas tenu ? Du sens à coup sûr. » Elle introduit une anthologie d'études pionnières invitant à de nouvelles types de recherches, cet ouvrage « devrait inaugurer une nouvelle enquêtes de type étymologique, ethnologique et historique, et nous inviter, dès à présent, à confronter les pratiques tisserandes, couturières, commerciales, socio-culturelles, langagières, voire érotiques, de quelques sociétés d'hier et d'aujourd'hui. »⁴⁹³

Comme disait Nicole Pellegrin, le manque de lisière (et d'ourlet) enlève le contresens qui disparaît par ailleurs aussi à cause de l'absence de motifs décoratifs sur les feutres et tissus utilisés pour les costumes.

*III.107. Illustration de la différence entre pleine laize et contresens.*⁴⁹⁴

⁴⁹³ Nicole Pellegrin, « Des mots et des lisières. Rêveries lexicales et propos liminaires », p. 12.

⁴⁹⁴ <https://www.denneryconfection.com/besoin-en-tissu/>.

Si la contrariété est supprimée, la contradiction doit se poser autrement que dans le tableau connu dans l'étude de la logique. La contradiction n'est peut-être pas entièrement dissolue mais elle se trouve certainement bouleversée. Pour en revenir aux tissus, une étoffe sans contre-sens comporte toujours un biais, car il est calculé comme un angle de 45° entre le fil de chaîne et le fil de trame.

495

III.108. Analogie entre le contresens du tissu et le contresens dans les propositions logiques.

Mais qu'en est-il du feutre où l'on peut certes couper en biais, mais sans le sens du fil de chaîne et de trame ?

496

III.109. Disposition du fil de trame et du fil de chaîne dans le tissu fini.

⁴⁹⁵ <https://ecoledephilosophie.org/spip.php?article33>.

⁴⁹⁶ <http://www.fashionmicmac.com/2014/07/le-biais-dun-tissu/>.

Premièrement établi pour désigner la limite d'une étoffe, le terme de « lisière » a ensuite migré vers le paysage afin de désigner les limites d'une division géographique administrative, « lisière d'une contrée »⁴⁹⁷, mais aussi des limites naturelles « lisière d'une forêt »⁴⁹⁸. Le terme bord, vient de la marine et le sens premier demeure celui de l'extrémité supérieure de la coque d'un navire et s'élargit ensuite à « toute extrémité délimitant une surface »⁴⁹⁹. « toute bordure textile met en scène des techniques et des valeurs (elles sont marchandes, morales et esthétiques) » dit encore Nicole Pellegrin. Puisqu'elle est d'un usage pratique mais représente aussi l'étiquette de composition et la signature du tisserand, l'autrice la nomme « marquage identitaire ». Si la lisière, et par extension l'ourlet, assume les significations langagières et symboliques qu'elle leur prête, la notion d'identité se rajoute à la liste des omission. Le marquage identitaire des matières textiles et non-textiles étant absent, comment impacte-t-il sur les porteurs des vêtements fabriqués avec ces matières. Une première réponse est que la distinction ne se fait que dans ces deux catégories – feutre et tissu – à l'intérieur de chacune toute autre distinction demeure obsolète. On se contente de ce clivage matériel entre riches et pauvres et on considère la dimension auctoriale et unitaire d'un seul créateur, Donati, qui, nous l'avons vu, agit en tant que peintre dans le tableau qu'est le film. Le marquage identitaire du tissu étant absent, l'identité même des personnes bénéficie d'un certain trouble. Cette fluidité des identités incarne les troubles sur l'identité que raconte Boccace et qui autrement auraient été démasqués dans le film. Grâce au manque de marquage identitaire se transmettant des vêtements aux individus, on accepte que l'amant de Peronella passe pour un simple acheteur de jarre, que la belle Sicilienne passe pour la sœur d'Andreuccio, que Dom Gianni ose appliquer son sortilège devant le compère Pietro. Avec ou sans lisière, avec ou sans ourlet, le tissage ou le feutre, façonnés en vêtements, bordent et découpent l'image qu'on nous présente d'un visage ou d'un corps. Avant le découpage que fait le cinéma par sa valeur de cadre et par le montage, le vêtement et la coiffe font déjà un premier travail de sélection et d'encadrement.

« Le cadre d'une toile peinte, la frange à la limite d'un tapis, les liteaux d'une serviette, le col blanc au bord d'un visage, créent des espaces de plaisir, qui mettent en valeur l'objet enclos, l'autonomisent, l'interdisent parfois et éveillent toujours le désir d'un au-delà. La lisière, inter-face(s) par excellence, rend sensible et la discontinuité et la possibilité d'une communication (...) »⁵⁰⁰

Dans un film, les visages et les corps ne sont pas uniquement encadrés par le cadre du cinéma (gros-plan, plan américain etc.) ils sont déjà encadrés par les vêtements et les couvre-chefs. D'où le costume a une valeur essentielle car il participe à la construction de l'image filmé, non seulement

⁴⁹⁷ Nicole Pellegrin, « Des mots et des lisières. Rêveries lexicales et propos liminaires », citant *L'Encyclopédie* de Diderot (t. IX, p. 574), p. 12 ; L'autrice prétend que la lisière était un terme topographique à la base, en revanche dans le Tlf on peut lire que son sens premier, remontant au 13^e siècle (1244) était lié à l'étoffe : « bord qui limite de chaque côté une pièce d'étoffe ».

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ Trésor langue française en ligne.

⁵⁰⁰ Nicole Pellegrin, « Des mots et des lisières. Rêveries lexicales et propos liminaires », p. 17.

en étant omniprésents dès qu'on voit un personnage, mais en enchâssant déjà les visages et les corps. Nicole Pellegrin rappelle l'oubli des « vertus esthétiques des lisières »⁵⁰¹ comme étant un lieu commun du vêtement occidental laïque, parmi les créateurs de mode, peu nombreux, faisant exception, elle cite la plus exemplaire : Chanel. Proposant ses modèles de tailleurs en tweed ornés de ganse, Chanel invite dans l'élégance du 20^e siècle tout un héritage somptueux cumulant l'ameublement de luxe, la splendeur des anciens vêtements liturgiques, la fierté du costume militaire. Le soin pour les limites de la parure n'occupe pas uniquement le costumier de cinéma mais « tout faiseur/faiseuse de coutures ». L'histoire de la mode est profondément concernée par le « problème du bord ». Nicole Pellegrin l'explique ainsi « c'est peut-être pourquoi les sociétés qui occultent les lisières de leurs tissus, aiment à les recréer artificiellement en multipliant les décors liminaires ou en rêvant de leur absence. Les modes européennes sont obsédées par le bas des jupes, les terminaisons des manches, les rebords des décolletés, et l'inventivité qui se déploie sur les abords du corps n'ont pas manqué d'attirer l'attention des psychologues-analystes des costumes. À chaque époque, son bord, disent-ils ; à chaque milieu social aussi, pourrait-on ajouter (...) »⁵⁰². Elle précise qu'à travers les différents emplois du mot « bord » et de ses morphologies spécifiques, se tisse de manière spectrale une « histoire des formes vestimentaires ». L'analyse entreprise ici, des bords des costumes du *Décameron* se justifie d'autant plus que l'historienne moderniste et anthropologue Nicole Pellegrin attribue aux limites du tissu une telle importance et une marquer symptomatique des métamorphoses de la mode. La distinction des bords en fonction du milieu social appuie la justesse du choix des finitions des bords si différentes dans le film lorsqu'il s'agit des couches aisées d'une part et du peuple d'autre part. Pellegrin mentionne « l'opposition entre sociétés de drapé et sociétés du taillé-cousu » chez Claude Lévi-Strauss⁵⁰³. Ce n'est pas l'opposition présente dans le *Décameron*, mais celle entre le non-tissé et le tissé peut tout autant structurer les sociétés d'un point de vue anthropologique.

L'article de Danielle Geirnaert « Le travail des franges. Quelques remarques comparatives à partir d'exemples indonésiens »⁵⁰⁴ également inclus dans le volume *Lisières & Bordures*, atteste la signification de l'effilochage comme une perte de vie progressive. « Chez les Laboya de Sumba, l'effilochage implique l'idée d'une perte de vie progressive et il fait partie des rites funéraires permettant au défunt de quitter le monde des vivants. Les femmes laboya sont censées faire une

⁵⁰¹ « (...) en Europe les textiles destinées à être étendus comme un décor (tapis, tentures, couvertures etc.), ou ceux qui sont drapés ou posés sur des corps hiératisés (certains manteaux de parade, nombre de vêtements liturgiques), exhibent la richesse de bordures latérales et finales très soignées et parfois exubérantes. Pourtant les vêtements occidentaux profanes, quand ils sont taillés et cousus, semblent avoir oublié les vertus esthétiques des lisières et seuls quelques créateurs de modes de ce siècle comme Chanel ont osé en faire un élément distinctif de rares modèles-vedettes (...) », *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰² *Ibid.* p. 18-19.

⁵⁰³ Claude Lévi-Strauss, *Histoire et ethnologie*, Annales E.S.C., nov.-décembre, 1983, p. 1217-1231.

⁵⁰⁴ Danielle Geirnaert « Le travail des franges. Quelques remarques comparatives à partir d'exemples indonésiens » in *Lisières & Bordures*, p. 141-163.

encoche transversale dans le linceul afin qu'il puisse s'effiloche rapidement. Ce geste faciliterait la décomposition du corps et le départ du mort vers le pays des ancêtres. À l'opposé, un tissu qui perd ses fils à la suite d'une déchirure accidentelle est particulièrement dangereux pour une personne vivante. Ceci peut être interprété comme un signe que sa vie est menacée.»⁵⁰⁵ Voici comment l'autrice explique le lien entre la mort et l'effilochage en lui opposant celui entre la vie et l'acte de tisser : « Comme dans bien d'autres sociétés austronésiennes d'Asie du sud-est, l'acte de tisser est étroitement associé à la procréation, à la vie et aux processus de croissance en général. Par opposition, celui de couper la chaîne évoque la fin d'un cycle. Cela peut concerner celui de la vie humaine, celui de l'agriculture, celui des saisons ou une combinaison des trois. Selon les communautés, l'acte de couper la chaîne peut mettre en danger la continuité des générations ou être directement lié à la mort violente, en relation avec la guerre. » Nous sommes ici loin de l'Italie médiévale, mais la mythologie de Parques dans l'Europe occidentale peut être un argument d'une survivance dans le monde médiéval des symboliques similaires au niveau du tissu. Il est difficile d'établir des correspondances avec des preuves, en revanche disséminés ici et là, apparaissent, sous différentes formes des traditions liant le tissu à la vie et à la mort. Dans l'article « Le tissu comme un être vivant ? À propos du tissage à quatre lisières dans les Andes »⁵⁰⁶, Sophie Desrosiers évoque l'usage de tisser avec quatre lisières, ce qui ne nécessite pas de coupe. La coupe étant considérée comme une atteinte à la vie du tissu. Ce même tissu, qui doit être gardé vivant, est apparemment aussi une forme de résistance à l'occupation espagnole et aux manières occidentales de tisser. La vie du tissu est donc ici symboliquement la vie d'une communauté ethnographique.

2. La mort illusoire de l'ordre actuel à travers l'effilochage des vêtements

Il a été question à la fin du chapitre précédent de la mode effilochée prenant des proportions dans le prêt-à-porter de haute gamme dans les années 1990 et 2000. Une mode dont les reconstitutions médiévales offrent une préfiguration mais dont elles n'ont pas été la cause. Les origines du vêtement détruit dans la mode récente et même actuelle sont pourtant contemporaines avec *La Trilogie de la vie*. « À la fois mouvement et subculture, le punk offre de nouvelles réponses culturelles à la jeunesse du début des années 1970. »⁵⁰⁷ Cette nouvelle esthétique naît au centre-ville de New York, mais aussi à Détroit et Cleveland. Il s'agit d'un type de musique qui « prolonge la culture rock en s'inspirant du rythme de la production d'usine. »⁵⁰⁸ Elle vient aussi avec un style vestimentaire spécifique : « La majorité des groupes adopte un look de rue décalé. »⁵⁰⁹ Cette

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁰⁶ Sophie Desrosiers, « Le tissu comme un être vivant ? À propos du tissage à quatre lisières dans les Andes », in *Lisières & Bordures*, p. 117-125.

⁵⁰⁷ Audrey Millet, *Fabriquer le désir. Histoire de la mode de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Belin/Humensis, 2020, p. 367

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*

tendance s'accompagne d'une idéologie contestant la société capitaliste d'après la guerre du Viêt Nam et le scandale Watergate. Le punk migre vers l'Angleterre où il prolifère dans un contexte de crise économique qui ne semble promettre aux jeunes autre chose que le chômage. C'est à Londres que la naissance des groupes et de la forme de vie promue est conjointe avec la mode mise instantanément sur le marché. La boutique « Sex » de Malcolm McLaren et Vivienne Westwood existe déjà sur Kings Road quand les membres du groupe Sex Pistols viennent y chercher vêtements originaux, inspiration pour le nom qu'on leur connaît aujourd'hui et soutien managérial – McLaren sera leur agent. C'est la plus grande proximité entre l'émergence de groupes musicaux, colère politique et création de vêtements de marque. La puissance radicale du « no future », l'anarchisme, le « do it yourself », la lutte contre le système intègre de suite le très puissant système de la mode.

III.110. “Destroy” T-shirt de Vivienne Westwood, 1977.

Par des articles comme celui intitulé « La dictature de l'effiloché »⁵¹⁰ paru dans *Le Monde* en 1993 et jusqu'au plus récent « Distressed fashion : making sense of pre-ripped clothes »⁵¹¹ paru dans 2017 dans *The Guardian*, on ne cesse de s'étonner que les gens sont prêts à payer pour des vêtements abîmés. L'article du Monde débute ainsi : « Comment être à la mode sans avoir l'air d'un sans-abri ?

⁵¹⁰ « La dictature de l'effiloché », in *Le Monde*, 17-18 octobre 1993.

⁵¹¹ Ellie Vilet Bramley, « Distressed fashion : making sense of pre-ripped clothes », *The Guardian*, 18 august 2017.

se demandaient les professionnels depuis plusieurs saisons. " Je détruis, donc je suis ", répondaient les créateurs. »⁵¹² La colère s'est pourtant transformée dans une attitude décrite comme étant blasée et s'affichant sur des « mannequins de la crise » telle Kate Moss. « Dans le vide créé par la récession et la peur de tout, les signes de la réussite sociale ont cédé la place au doute, à l'errance urbaine, au portrait d'un être au sexe non identifié, marchant sur le terrain vague de l'indifférence. »⁵¹³ Au point que l'auteur se pose des questions sur la praticabilité de cette mode prêt-à-porter : « Se présentera-t-on à un entretien d'embauche avec des oripeaux ? »⁵¹⁴ Bien que Masetto le fait avec succès dans le *Décameron* de Pasolini lorsqu'il se pointe à la porte du couvent, cette question cible très bien l'enjeu du tortueux cheminement idéologique de ce changement de code. Effectivement peu de gens susceptibles d'acheter ces vêtements ont besoin de passer un entretien d'embauche. Ces vêtements sont hors de prix pour les gens inscrits à Pôle emploi et d'autre part, les codes vestimentaires applicables dans le monde du travail n'ont pas changé en même temps. Pour comprendre à quel point la précarité devient une transgression pour les riches il faut penser à la description que le même article offre du défilé de Margiela, organisé dans un supermarché désaffecté à Belleville, où les modèles sont peints en gris avec des chiffres inscrits sur leur cou et « on offre aux acheteurs des tartines barbouillées de margarine »⁵¹⁵. Peut-être que le « no future » prend tout son sens lorsque l'imaginaire de l'usure et de la précarité touche à l'esthétique d'un champ de concentration. Est-ce que le punk a réussi son insurrection à travers la contamination du goût des riches ? Ou s'agit-il du meilleur exemple de détournement d'idées révolutionnaires contre cette population-même qui devait être défendue ?

The Guardian cité une analyse virulente du phénomène qui a ses raisons :

« Responding to the PRPS muddy jeans, Mike Rowe, the former presenter of the Discovery Channel's Dirty Jobs and an advocate for the value of skilled trades, wrote a Facebook post that has been liked over 21,000 times. He notes that the jeans "foster the illusion of work. The illusion of effort... They're a costume for wealthy people who see work as ironic." »⁵¹⁶

Dans le *Décameron* de Pasolini les personnages ne travaillent pratiquement jamais et il serait peut-être souhaitable dans un monde meilleur que le travail n'ait pas un poids si écrasant, mais rendre le travail ironique risque d'encourager l'ignorance des conditions dans lesquelles il se produit pour les plus précaires. L'article se finit en citant Tony Glenville du London College of Fashion : « "Perhaps the idea of wallowing in filth, and actually getting your hands dirty, is the biggest shock for fashionistas you can imagine." »⁵¹⁷

⁵¹² « La dictature de l'effiloché ».

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ *Ibid.*

Ce n'est pas la contestation de l'ordre établi et de la morale bourgeoise à l'origine du mouvement punk qui est ici remise en question mais sa vertigineuse récupération par la mode des créateurs et son adresse en tant que produit de consommation à cette même bourgeoisie⁵¹⁸. Une autre tendance rimant avec le « no future » de par la mise en scène des morts vivants s'est manifesté à la même période dans le cinéma en commençant avec *La Nuit des morts vivants* (1968) de George A. Romero. Comme le mouvement punk ce film est aussi une réaction à la guerre du Viêt Nam mais aussi à la ségrégation. Le personnage principal, Duane Jones, acteur afro-américain ne résiste pas uniquement aux assauts des zombies mais aussi aux remarques racistes d'un de ses compagnons. Seul survivant, il se fait tuer par la police, qui le prend pour un zombie. On assiste depuis à une croissance considérable des films avec des zombies au point que seulement 10% des films avec des morts-vivants ont été réalisés avant le film de Romero et 90% après, sans pour autant que l'intensité politique suive. Malgré leur statut indéterminé entre la vie et la mort, les zombies ont peu à voir stylistiquement avec les marionnettes de Pasolini dans *Cosa sono le nuvole ?* ne serait-ce que le visage vert de Totò qui interprète Jago. La grande différence serait qu'ils ne jouissent pas de leur statut indéterminé, ils n'ont pas de conscience. Justement ils sont, selon l'origine haïtienne du terme, soit des gens qui ont souffert des sortilèges vaudou soit des humains auxquels on ôte la conscience pour les rendre esclaves. Le potentiel d'un rôle actif dans la construction d'une société future du *Décameron* de Pasolini doit être considéré aussi à la lumière de ces tentatives récentes de proposer une autre forme de vie et de critiquer les formes actuelles d'assujettissement. Pasolini n'assumait pas une portée pédagogique directe de ses propos, il le dit clairement dans *L'éloquence en langue vulgaire*, lorsqu'il discute de sa vision des dialectes avec des professeurs des écoles et que ces derniers lui demandent des conseils concrets.

Dans son livre *Jésus de Nazareth*, Benoît XVI, explique la différence fondamentale entre ce qui scandalisait chez Jésus et chez Barabbas. Cette distinction est utile pour saisir l'impossibilité d'une application socio-politique de la visualisation que Pasolini présente à travers le *Décameron* à une quelconque société future, tout en comprenant son importance essentielle dans la construction d'une telle société. Par analogie, considérons que Pasolini est Jésus et Barabbas est Marx ou un représentant du mouvement punk.

« Le procès de Jésus devant le sanhédrin montre ce qui scandalisait vraiment chez lui. Ce n'était pas de l'ordre du messianisme politique – qui existait chez Barabbas et plus tard chez Bar Kochba. Tous deux ont trouvé des partisans pour les suivre et leurs mouvements furent l'un et l'autre réprimés par

⁵¹⁸ « En 1979, le sociologue Dick Hedbige dresse un tableau de la jeunesse punk britannique en utilisant des grilles d'analyse allant du marxisme au structuralisme. » Audrey Millet, *Fabriquer le désir. Histoire de la mode de l'Antiquité à nos jours*, p. 368.

les Romains. Mais ce qui scandalisait chez Jésus, c'est [...] il semble se placer sur un pied d'égalité avec le Dieu vivant. »⁵¹⁹

Et voici comment ce manque de praticabilité politique et sociale peut révolutionner de manière plus profonde :

« L'absence de toute dimension sociale dans la prédication de Jésus, que Neusner critique avec beaucoup de discernement du point de vue juif, cache un événement d'une portée historique universelle, sans équivalent dans toute autre culture : les dispositifs politiques et sociaux sont renvoyés de la sphère immédiate du sacré, de la législation du droit divin, à la liberté de l'homme, qui, à travers Jésus, est enraciné dans la volonté du Père et qui, partant de lui, apprend à discerner ce qui est juste et bon. »⁵²⁰

Maintenant, pour revenir au *Décameron*, non seulement toute cette société qui évolue sous nos yeux ne relève d'aucune organisation politique ou administrative, mais de manière littérale chacun fait ce qui lui semble juste et bon sans qu'aucune instance de droit humain (ou prétendument divin) ne le rappelle à l'ordre. L'au-delà inspiré par Giotto mais modifié de manière substantielle du fait d'avoir mis la Vierge et non pas Dieu le Juge sur le trône du Jugement dernier, suspend pratiquement le jugement. Ou alors, il ne peut être compris ni par une continuité avec les lois humaines ni par une interprétation des lois divines. Ce qui scandalise chez Pasolini, dans le *Décameron* est la liberté de l'homme qu'il montre ici. Le scandale de la nudité n'a été qu'une mince partie, aveuglant les spectateurs sur ce qui scandalise encore plus : le fait de faire face à sa propre difficulté, en tant que spectateur, d'accepter cette liberté sans y projeter les critères moraux actifs dans la société.

V — LE MONDE DES SANS OURLETS

Se matérialise dans l'omission, la non-finition ou l'effilochage des ourlets une erreur philologique et iconographique assumée dans la reconstitution médiévale qui, ensemble avec les significations que ces morphologies des bords ont recélé au fil du temps, construit la vision, ou la visualisation, d'un autre monde qu'on peut appeler « le monde des sans-ourlets ». Se situant à la lisière entre l'intimité de l'individu et l'espace public – le bord du vêtement – ce mince étendard d'une idée révolutionnaire affirme une perméabilité différente entre l'identité personnelle et la participation à la vie sociale. La situation qui doit être renversée par la révolution des sans-ourlets est une réalité historique récente, comme dans le cas de toute révolution. Puisque le changement concerne des aspects de l'actualité, ce qui est déjà défini comme histoire peut servir de source d'inspiration et de levier.

⁵¹⁹ Benoît XVI, *Jésus de Nazareth*, Paris, Flammarion, 2007.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 139.

L'avantage d'une utopie pour le futur située dans le passé se concrétise dans le fait de s'appuyer sur la garantie d'une époque historique déjà documentée tout en proposant du nouveau. Dans ce cadre l'époque médiévale se pose en tant que cadre offrant l'assurance d'un terrain déjà connu, suffisamment éloigné pour avoir à la fois le recul lucide de la science et assez d'espace de jeu pour fantasmer. L'utopie pour le futur s'établit comme si elle était déjà une vérité historique. Il est très important que cette concomitance des temps se calque, à travers l'attention sur les vêtements et les significations de l'ourlet effiloché, sur l'indétermination entre vie et mort qui a été évoquée dans l'introduction et reprise dans la partie sur les tissus. Ayant la preuve d'un Moyen Âge qui a déjà eu lieu, on évite la méfiance d'une utopie invraisemblable en lui donnant les traits d'une forme de vie qui a déjà été adoptée. Ce qui a déjà eu lieu donne l'impression d'offrir la possibilité d'une reprise. D'autre part, faire la reconstitution médiévale des récits littéraires et non pas en adaptant des sources historiques, génère une certaine liberté qui dédouane de possibles reproches d'anachronisme. Ce qui frappe ici, c'est l'intrication des temporalités de sorte à produire un objet de pensée et une représentation qui outrepassent la contradiction entre les qualités spécifiques du passé et du présent. L'imprécision historique autour des ourlets effilochés construit avec une vision du Moyen Âge qui a déjà été travaillée par l'opinion publique, par un imaginaire collectif. Cet imaginaire, nourri par la manière dont l'histoire est enseigné à l'école, par les films historiques déjà sortis en salle – comme *L'Armata Brancaleone* de Monicelli par exemple se définit aussi par l'opposition au style et au potentiel technique d'aujourd'hui. La représentation du Moyen Âge, pour rencontrer la vision que le public s'en fait déjà, et l'on sait que Pasolini s'en souciait, choisit la différence d'avec les vêtements qui s'obtiennent facilement avec des machines industrielles.

Le premier vêtement du film est le costume de Ciappelletto. Il est de ce fait la première assertion quant à l'utopie que le film présente, résultant d'une opposition théorique à la réalité bourgeoise de la deuxième partie du 20^e siècle, mais qui se matérialise de manière concrète du moins le temps du tournage. Dès le début, l'assertion sur la possibilité d'une utopie se manifeste comme quelque chose qui a déjà existé. Cela ne réduit en rien l'intérêt de la proposition. Au contraire, on marche sur des bases stables et connues tout en apprenant des détails sur une forme de vie dont chacun possède déjà quelques notions. Ce qui fait qu'il n'est pas exigé au spectateur un regard d'expert. Le fait que l'image du film et la morphologie des costumes épouse en partie les lieux communs de l'imaginaire médiéval met le spectateur à l'aise et il est ainsi prédisposé à accepter une utopie pour le futur, non pas comme une vue de l'esprit ou une simple projection antithétique, mais paradoxalement comme une réalité qui a déjà bel et bien existé. La qualification par Pasolini du film comme étant le plus idéologique qu'il ait jamais fait doit être prise au sérieux à plusieurs titres et cette stratégie – volontaire ou involontaire – de témoigner, avec l'imaginaire décalé mais pertinent du Moyen Âge, d'une époque future qu'il documente déjà, en est une. Cette stratégie accomplit bien plus que

l'impulsion immédiate de la position politique de son auteur. Une certaine fidélité par rapport à Giotto et à Boccace nourrie avec le goût d'un vrai génie du casting sait rendre réelle, même aux yeux des historiens, une image médiévale qui, sans être entièrement fidèle aux sources, possède une justesse culturelle indubitable. La justesse vient de l'assemblage de motifs visuels et littéraires appartenant à l'époque médiévale et demeurant des valeurs indubitables dans la tradition culturelle de la recherche, du patrimoine et de l'éducation scolaire tels que Giotto et Boccace. Concourt à la création de la sensation de justesse générale le casting des acteurs relevant des pratiques du cinéma néoréaliste. La prolongation du travail avec des acteurs non-professionnels a été menée par Pasolini au-delà de la durée officielle du courant néoréaliste jusqu'à la rencontre avec le film ethnologique qui à leur tour revendiquent parfois, comme nous l'avons vu avec *La Taranta*, « quest'antica eredità del Medio Evo ». Plusieurs fins se conjuguent aux alentours de la création du *Décameron* : la fin du néoréalisme, celle de l'héritage médiéval et même celle d'une manière spécifique de faire du cinéma d'auteur – le dira Donati, bien plus tard, évoquant de manière nostalgique son travail avec Pasolini.

L'impression que donne le *Décameron* dans son ensemble est celle d'un enchevêtrement entre passé et présent dans les deux sens de la chronologie de l'histoire. Le passé et le présent affirment un pouvoir de transfiguration réciproque et cette ouverture est concrètement présente à l'image de par la suppression des ourlets ou leur perméabilité exprimée par l'effilochage. Le monde des sans-ourlets est donc une société qui accepte ces trois indéterminations ou perméabilités suivantes : vie ⇔ mort, passé ⇔ présent, corps individuel ⇔ corps social. Ceci est en partie la prise de conscience d'un état de fait toujours actif et que Pasolini et Donati illustrent de manière bien plus évidente que nous avons l'habitude de le voir et c'est en partie une proposition pour un monde futur à l'heure des crises qui se profilent déjà dans l'élan progressiste de l'après guerre et dans les remaniements sociaux en quête d'émancipation sexuelle.

CONCLUSION GÉNÉRALE : L'APERCEPTION DE LA PERSONNE

I — L'APERCEPTION DE LA PERSONNE COMME ALTÉRITÉ SOUTENANT LA TRANSPOSITION HISTORIQUE

Pour conclure ce travail, je voudrais prendre le risque de formuler un concept susceptible de rendre compte de l'essentiel du caractère « idéologique » que le cinéaste reconnaissait à sa *Trilogie de la vie*. Dans le *Décameron*, l'élément par lequel Pasolini met en évidence à l'écran l'altérité nécessaire pour identifier ce qui s'y joue comme appartenant à un autre temps – le Moyen Âge – est ce que j'appelle l'aperception de la personne. J'entends par là la manière dont la personne est considérée, le degré de subjectivité qu'elle laisse transparaître et le protocole selon lequel les individus disposent les uns des autres, esquissant un monde que l'adulte éduqué dans une culture moderne perçoit comme *autre*. Cet *autre* ne lui est pourtant pas si étranger car son immédiateté, le caractère flagrant des pulsions, l'évidence des émotions et la clarté du langage – il n'y a pas de sens multiple ou caché, devant être interprété – est présent pour chacun dans ses souvenirs d'enfance, dans ses rêves et dans l'image qu'il se fait des époques précédentes où l'on imagine, par des raccourcis abrupts et souvent injustes, que l'humanité n'était pas si évoluée. L'intuition de Pasolini fait se conjoindre ces dimensions qui existent, de manière souvent réprimée, dans l'homme contemporain, sous la forme de magma pulsionnel, d'une émotivité innocente et de préjugés culturels. La survivance d'éléments constitutifs des débuts de la psyché de chaque humain et leur partielle superposition avec l'imaginaire commun du Moyen Âge, observées et réunies par Pasolini, procurent au spectateur contemporain un sentiment d'authenticité. Tout un chacun y retrouve une altérité pas si lointaine, une altérité à portée de main, à la fois en soi-même, dans un imaginaire médiéval déjà diffusé mais aussi dans la précarité de ceux qui vivent encore comme au Moyen Âge. La démarche du cinéaste atteint ainsi une couche profonde, appartenant à l'histoire psychologique personnelle et autobiographique de chaque spectateur, qui vient après le semis douloureux des graines qu'il a montré dans ses films inspirés des tragédies grecques : *Œdipe roi* et *Médée*. Dans le

Moyen Âge de Pasolini, l'individu est davantage situé dans une formulation sociale que dans ses films dont l'action se déroule dans l'Antiquité. La vie et la société dans le *Décameron* demeurent telles qu'elles, malgré la disparition, les passions ou les accomplissements des individus. Le monde qui est montré reste intact et compact après chaque épreuve. Infrastructure et superstructure fonctionnent de manière indistincte, ce qui situe la société représentée dans une forme de précapitalisme. Cela correspond au point de vue de l'historien, l'époque médiévale étant souvent considérée comme l'enfance de l'Europe actuelle, le terme de comparaison le plus radicalement différent et en même temps assez proche pour que la comparaison puisse tenir⁵²¹.

Si, selon Marx, la superstructure détermine la conscience de soi, sa formulation dans une société qui ne la détache pas de la base, est forcément *autre*. Le monde du *Décameron* de Pasolini relève encore d'une certaine innocence, mais il contient aussi déjà les germes des maux que l'humanité accomplira dans des siècles futurs – comme le pouvoir de l'argent, par exemple. L'inégalité financière est déjà encline à provoquer des tragédies. À deux reprises dans le film, des jeunes amants qui se donnent rendez-vous en cachette, la nuit, sont surpris par leurs familles. Lorsque le coupable qui a déshonoré la jeune fille de bonne famille n'est qu'un employé de l'entreprise familiale – un porteur – il est tué (nouvelle d'Elisabetta et Lorenzo). En revanche, lorsqu'il s'avère être issu d'un milieu aisé, les parents ferment les yeux sur ce pas de côté et profitent de l'occasion pour établir un engagement matrimonial profitable (nouvelle de Caterina et Riccardo).

L'organisation sociale que présente Pasolini n'est pas conforme à la réalité médiévale : il n'y a pas de roi ou gouverneur, ou s'il existe, il est d'une discrétion hors pair. Il n'y a pas de guerre. Des soldats, on n'en perçoit qu'une seule fois et ils semblent quasiment fantasmés – leurs costumes les font paraître ridicules et incapables d'agir. La société donne l'impression de se gérer de l'intérieur et de s'autoréguler. Le pouvoir ecclésiastique ne paraît pas dominant, y compris par son dogme, mais en cela Pasolini hérite directement de Boccace. Dans *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*⁵²², Giovanni Getto montre que la religion n'y est perçue que comme un fait social. Selon l'auteur, cela correspond à la vision de la vie de Boccace⁵²³. Il n'est effectivement pas question de débat théologique ou de cheminement spirituel transcendantal. Getto souligne la prépondérance de l'action en défaveur de la réflexion sur la religion ou la révélation mystique : « Il ne s'agit pas d'une théologie mais d'une coutume (costume), pas d'une vérité mais d'une action : au contraire, la vérité de la religion semble se résoudre dans sa pratique. »⁵²⁴ L'homonymie que

⁵²¹ Sylvain Piron désigne le Moyen Âge comme étant « l'altérité la plus proche du monde moderne », *Généalogie de la morale économique*, Bruxelles, Zones sensibles, 2020, p. 13.

⁵²² Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, G. B. Petrini, 1958.

⁵²³ « È la religione colta nei suoi riflessi sociali, non la religione vista nel suo contenuto trascendente, quel che richiama l'attenzione, ossequiosa o polemica, dello scrittore. Sono dunque gli uomini di religione e i loro atti e la loro condotta, i riti e il loro abuso o la loro osservanza, non mai le ansie del sovrannaturale né, comunque, i motivi del dogma, che compaiano in questo libro. », *Ibid.*, p. 28.

⁵²⁴ Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, p. 28.

présente la langue italienne entre costume signifiant habit et costume signifiant tradition ou usage, rend ce passage encore plus révélateur pour la présente recherche. Que la vérité de la religion se résolve dans l'action ne me paraît pas être un déficit. Au contraire, c'est pour moi l'indication que la religion est pleinement intégrée à la vie sociale. Elle n'est pas un horizon lointain, mais un fait à portée de main, englobant la réalité et englobé dans la vie des personnes. Les costumes du film sont tellement évocateurs qu'ils intègrent les coutumes qui les ont générés, aussi bien que l'aspiration spirituelle dont provient la création des coutumes. Le tout étant visible et sensible à même le corps, le costume participant tout autant que la personne à l'action, préservant l'impersonnel davantage que le nu.

Je ne partage donc pas la conclusion de Getto sur sa perception globale de la religion dans le *Décameron* : « [...] le sentiment du sacré est absent de ces pages. »⁵²⁵ J'observe, tout au contraire, une forte présence du sacré, non seulement dans l'action qui se déroule autour du domaine religieux, mais aussi dans toute action et tout aspect de la vie, uniformément. Cela peut se démontrer facilement dans le *Décameron* de Boccace en remarquant la forte présence de Fortuna. Celle-ci n'est pas anecdotique, ni contradictoire au respect de la volonté divine, puisqu'elle est chargée de gérer un des ministères de Dieu. Si son nom est celui d'une antique déesse romaine, dans le christianisme médiéval, la roue de la fortune donne une image aux décrets incompréhensibles de la providence divine. Fortuna touche ainsi chaque humain, dans tous les aspects de la vie, en rappelant l'égle vulnérabilité devant les malheurs et les moments de chance, qu'il s'agisse des nobles ou des paysans. Bien que Pasolini supprime bon nombre de distinctions de la hiérarchie médiévale qui demeurent encore assez rigides chez Boccace, la différence est essentiellement marquée par le costume – feutre ou tissu – qui n'implique pas la même fragilité face à la mort. En revanche cette inégalité peut également être mise au compte de Fortuna.

II — L'APERCEPTION DE LA PERSONNE, AU SEIN D'UNE MULTITUDE DE *SUBJECTIVES INDIRECTES LIBRES*

« Dans *Le désert rouge* Antonioni [...] regarde le monde en s'identifiant à son héroïne névrosée, en revivant les faits à travers "son regard" [...] Par ce mécanisme stylistique, Antonioni a produit son moment le plus authentique : il a finalement pu représenter le monde vu par *ses yeux*, *parce qu'il a remplacé, en bloc, la vision du monde d'une névrosée, par sa propre vision délirante d'esthétisme* : remplacement en bloc qui se justifie par la possible analogie des deux visions. »⁵²⁶

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ Pier Paolo Pasolini, « Le cinéma de poésie », p. 29.

Par analogie, l'on peut dire que Pasolini remplace « en bloc » la vision du monde des gens du Moyen Âge, non pas par sa propre vision esthétique, mais par les éléments énumérés ci-dessus. Spontanéité, flagrance des pulsions, clarté des gestes et des mimiques, tout cela appartient au côté onirique et inconscient du cinéma tel que Pasolini le met en évidence dans « Le cinéma de poésie ». Ces éléments sont calqués sur des clichés concernant le Moyen Âge, eux-mêmes sublimés par l'inspiration picturale. Bien qu'ils appartiennent assurément au présent de l'auteur, leur expressivité cinématographique leur donne cependant un caractère relativement étranger à la manière dont l'individu et la société contemporaine se représentaient. Ces éléments internes, subjectifs et oniriques, épousent précisément ce que Pasolini a indiqué comme étant les valeurs intrinsèques du cinéma, comme je l'ai montré dans l'Introduction générale. Mais il est également question de la conscience d'un monde autre, s'appuyant sur des différences objectives entre les manières de vivre, la gestion de l'hygiène, le type de travail. Dans l'Italie de Pasolini, ces dissemblances concrètes entre l'aujourd'hui et l'avant étaient consolidées par la conscience d'un passage du temps historique et par la revendication d'un progrès idéologique et technique face aux époques passées que transmettent aussi bien l'éducation scolaire, les médias et le discours politique. À cette dissemblance se greffe une analogie encore plus directe, celle des conditions de vie équivalentes des gens du Moyen Âge et des gens pauvres des années 1960. Ces derniers sont exclus de l'application des prouesses de la technique dans le quotidien, mènent une vie sans chauffage centralisé, sans eau courante et autres avantages.

Le standing des conditions de vie désirables est habituellement considéré comme supérieur à ce qui est perçu comme médiéval. Le droit d'accès à des conditions de vie estimées normales ou souhaitables rejoint la notion de respect que Simone Weil trouve pratiquement impossible à définir⁵²⁷, mais aussi la critique qu'elle apporte à la notion de droit. Je me réfère surtout au passage qui ouvre *L'Enracinement*, plus précisément la partie intitulée « Les besoins de l'âme » : « La notion d'obligation prime celle de droit, qui lui est subordonnée et relative. Un droit n'est pas efficace par lui-même, mais seulement par l'obligation à laquelle il correspond ; l'accomplissement effectif d'un droit provient non pas de celui qui le possède, mais des autres hommes qui se reconnaissent obligés à quelque chose envers lui. »⁵²⁸ Si l'on pense à une représentation graphique du changement de perspective que propose Simone Weil, on passera du rayonnement d'une unité centrale nommé « droit » vers des petites unités individuelles représentant les humains, à un réseau de petites unités représentant les individus, interconnectés par des obligations, tel un système

⁵²⁷ « Il est impossible de définir le respect de la personne humaine. Ce n'est pas seulement impossible à définir en paroles. Beaucoup de notions lumineuses sont dans ce cas. Mais cette notion-là ne peut pas non plus être conçue ; elle ne peut pas être définie, délimitée par une opération muette de la pensée. ». Simone Weil, *La personne et le sacré*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2017, p. 27.

⁵²⁸ Simone Weil, *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2021, p. 13.

nerveux. La critique qu'elle apporte à la notion de droit consiste dans le rejet d'un domaine absolu tout en instaurant des principes absolus. « Les hommes de 1789 », nous dit Weil, ont été à l'origine de cette contradiction qui continue de nuire à la vie politique actuelle. Cette conception du droit est donc à la fois trop surplombante et trop concrète. En est issu un ordre social défectueux, qui oblige trop souvent les individus à choisir entre des obligations en égale mesure importantes ou pire encore, à nier des obligations⁵²⁹. En revanche, une société gagnerait à être basée sur l'obligation du soin (*care*) car elle seule est inconditionnelle et éternelle. « Des obligations identiques lient tous les êtres humains, bien qu'elles correspondent à des actes différents selon les situations. »⁵³⁰ Si la conscience de la qualité inconditionnelle de l'obligation était acquise par chacun, une structure de type réseau n'aurait pas besoin d'une tour de contrôle. De là vient l'analogie que l'on peut percevoir avec le film de Pasolini où les institutions paraissent absentes – à l'exception d'un monastère qui commissionne une fresque – laissant les individus répondre tant bien que mal aux obligations qu'ils ont les uns envers les autres. Mis-à-part les assassinats de la victime de Ciappelletto et celui de Lorenzo, les autres subissent des préjudices réparables. Et globalement c'est une société où il n'y a pas de famine, ni de personnes à la rue, ni de la violence de masse. Personne n'exerce un travail à risque. Pasolini transforme les nouvelles de Boccace de sorte à ce qu'il y ait moins d'injustice ou de discorde – Elisabetta ne meurt pas, Tinguccio et Meuccio ne partagent pas la même amante. L'imperfection majeure reste l'avidité envers l'argent que manifestent certains individus.

Si l'on soutenait, par exemple, que chacun ait le droit au chauffage centralisé, cela ne rendrait pas davantage responsables ceux qui, à grande échelle, seraient capables de mettre cela en pratique. (Gérants d'entreprises de matières premières comme le charbon ou le gaz et les dirigeants locaux.) Mais en en faisant un standard sociétal, on fait dépendre la dignité de la personne concernée par ce droit, de sa capacité d'accès à cette facilité. Cela fait se reposer la responsabilité davantage sur la personne qui soi-disant en possède le droit que sur ceux qui devraient le lui assurer. L'individu paye ce droit très cher, en nombre d'heures de travail, par exemple. C'est à l'échelle de l'individu que l'existence est transformée dans une course vers un meilleur niveau de vie. La conquête du droit qu'il était censé avoir d'emblée, crée un mobile existentiel qui occupe l'humain tout entier, lui rendant l'obligation envers soi-même tellement pénible que la notion d'obligations supplémentaires envers les autres ne peut lui paraître qu'un fardeau inimaginable. D'où aussi la réception peu accueillante qu'ont rencontrée les idées de Weil. Soit l'accent sur l'obligation apparaît comme une charge en plus, soit comme l'explique Giorgio Agamben dans la préface de *La personne et le sacré*

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 14.

aux Éditions Payot⁵³¹ – qui dessert les propos du livre – la notion d’obligation est déjà comprise dans la notion de droit. Ce point de vue en apparence raisonnable, annule l’évidence pratique de la pensée de Simone Weil, la valorisant uniquement pour ses élucubrations mystiques. (De manière analogue Pasolini manque d’être pris complètement au sérieux à cause de sa vocation de poète.)

Si le respect est difficile à définir, il se doit d’être exprimé, et ce « d’une manière réelle et non fictive ; il ne peut l’être que par l’intermédiaire des besoins terrestres de l’homme. »⁵³² S’impose ici une autre distinction qui clarifie ce qui a été exposé ci-dessus : « L’homme a besoin, non de riz ou de pommes de terre, mais de nourriture ; non de bois ou de charbon, mais de chauffage. »⁵³³ D’où une différence effective entre le besoin de chaleur et le besoin de chauffage centralisé.

Si l’on prend le *Décameron* de Pasolini comme un modèle de société, bon nombre de standards ou de principes informels ou légaux tombent à l’eau. Pourtant, ce monde médiéval comporte paradoxalement les caractères d’une utopie. Au reproche de faire vivre les gens dans des conditions insalubres concrétisées par le manque de chauffage centralisé et de l’eau courante, on peut répliquer qu’il y a une considération envers l’humain d’un ordre plus essentiel encore : tout le monde est logé. La société médiévale que propose Pasolini dans le film a résolu le problème des personnes à la rue et de la faim, que la société actuelle est bien loin d’identifier comme un problème si grave et encore moins de résoudre.

Si l’on cherche à lire dans le film de Pasolini un programme de réforme sociale, on comprend qu’il n’enlève pas voitures, électricité, chauffage central et eau courante seulement pour faciliter l’immersion dans le Moyen Âge, mais aussi pour opposer une résistance à une certaine notion du droit et de la personne avec laquelle coïncident ces attributs de la modernité. Dans ce sens, il est proche de Simone Weil et de sa critique de la notion de personne dans la pensée moderne. Le commentaire de Stefania Tarantino qui accompagne l’article « Le féminisme critique de Pasolini »⁵³⁴ d’Alain Naze, soutient la pertinence de ce rapprochement.

« La clairvoyance de Pasolini sur la matière et la forme de l’existence humaine dans la société, à mon avis, a beaucoup en commun avec la pensée radicale des femmes philosophes du XX^e siècle [...] Je fais référence surtout à Simone Weil, à sa critique prégnante du droit moderne et de la constitution de la subjectivité fondée sur le prestige et le privilège personnels »⁵³⁵.

Identifiant le *sacré* avec le seuil de l’aura de l’être humain, Simone Weil affirme que ce seuil se doit de rester infranchissable, faute de quoi une injustice est commise envers lui : « Ce qui est sacré,

⁵³¹ Les autres éditions présentent aussi des désavantages déjà au niveau de la couverture. Celle des Éditions Allia paraît un drame personnel et historique, tel le *Journal* d’Anne Frank, alors que celle de RN Éditions paraît une relique, le texte d’une réalité révolue.

⁵³² Simone Weil, *L’enracinement*, p. 16.

⁵³³ *Ibid.*, p. 20.

⁵³⁴ Alain Naze, *Le féminisme critique de Pasolini, avec un commentaire de Stefania Tarantino*, FMSH-WP-2013-28, février 2012.

⁵³⁵ Stefania Tarantino in Alain Naze, *Le féminisme critique de Pasolini, avec un commentaire de Stefania Tarantino*, p. 8.

bien loin que ce soit la personne, c'est ce qui, dans un être humain, est impersonnel. Tout ce qui est impersonnel dans l'homme est sacré, et cela seul. »⁵³⁶

La reconstitution historique de Pasolini paraît vraisemblable parce qu'elle est à l'opposé de « la représentation du politique sur laquelle l'Occident a construit son image de progrès et son idée de liberté »⁵³⁷, que Simone Weil critique courageusement, alors que tant d'obstacles s'opposent à sa remise en question. Tarantino détaille ainsi les quatre aspects qui résistent à l'avènement d'une civilisation meilleure : « la fausse idée de la grandeur, la dégradation du sens de la justice humaine, l'idolâtrie de l'argent et, j'ajouterais pour soi-même, l'absence de spiritualité »⁵³⁸, déficits qui, selon l'autrice, restent d'actualité, y compris dans la politique italienne.

On peut ainsi considérer la délimitation chronologique de la fresque du monde qu'a l'intention de peindre Pasolini dans le *Décameron*, non seulement comme équivalente à la société préindustrielle – dont nous avons déjà démontré qu'elle coïncidait plus ou moins avec l'Ancien Régime – mais aussi comme un monde qui précède la formulation des droits de l'homme. La communication de ce monde précédant 1789 avec un monde futur possible représente la proposition politique la plus forte du film. On peut l'éprouver à la hauteur de la lucidité de Simone Weil sur l'incapacité de la notion de *droit*⁵³⁹ : « La notion de droit, lancée à travers le monde en 1789, a été, par son insuffisance interne, impuissante à exercer la fonction qu'on lui confiait. »⁵⁴⁰

III — LA DENTELLIÈRE. FIL, EFFILOCHAGE, PAN

L'appendice de l'ouvrage *Devant l'image*⁵⁴¹ de Georges Didi-Huberman, intitulé « Question de détail, question de pan » aborde la matière de la peinture qui se révèle dans certains détails comme un éclat de la pureté du pigment de couleur. À l'exception d'un tableau de Bruegel, *Paysage avec la chute d'Icare*⁵⁴² et de l'évocation de Chardin, tous les autres tableaux dont il est question sont de Johannes Vermeer, en particulier *La Dentellière*. L'aporie du détail est présentée selon l'angle suggéré par Gaston Bachelard dans son *Essai sur la connaissance approchée*⁵⁴³, comme « un conflit intime qu'elle [la méthode scientifique] ne peut jamais apaiser totalement »⁵⁴⁴ et qui a tendance à

⁵³⁶ Simone Weil, *La personne et le sacré*, p. 34.

⁵³⁷ Stefania Tarantino in Alain Naze, *Le féminisme critique de Pasolini, avec un commentaire de Stefania Tarantino*, p. 8.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁵³⁹ Simone Weil, *La personne et le sacré*, p. 27.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de minuit, Collection « Critique », 1990.

⁵⁴² Pieter Bruegel, *Paysage avec la chute d'Icare*, vers 1555. Huile sur toile. Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts.

⁵⁴³ Gaston Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, 1927, p.9.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

rendre irréconciliables les paires suivantes de notions posées en contradiction : « réalité vs pensée, description vs catégorie, matière vs forme »⁵⁴⁵. Georges Didi-Huberman reprend de Bachelard le problème de l'analyse « des phénomènes que l'on peut connaître dans deux ordres de grandeurs différents »⁵⁴⁶ pour distinguer deux manière analogue « un conflit [...] entre la minutie du détail descriptif et la clarté du dispositif interprétatif »⁵⁴⁷. Ces considérations concernent de près la discussion sur le feutre et le tissu qui occupe en grande partie les réflexions de cette thèse. Lorsque l'on regarde de très près du feutre et du tissu, on découvre qu'ils présentent des structures très différentes, mais de plus, chacune de ces deux manières d'assembler des fibres peut enclorre les termes de l'énumération précédente. De la sorte, on pourrait placer la réalité, la description et la matière du côté du feutre et, du côté du tissu, la pensée, la catégorie et la forme.

Alors que Didi-Huberman se demande comment regarder et analyser le détail, il finit par être confronté à l'impossibilité de découper « dans le visible des unités significatives »⁵⁴⁸, pour être enfin ébloui par la matière comme un « non-distinct, non-défini, une simple protension, un désir »⁵⁴⁹. Bien qu'il soit ici question de matière picturale, le passage suivant correspond tout autant à la matière inattendue utilisée par celui qui a fait une formation de peintre pour ensuite devenir costumier « par hasard ». Danilo Donati, en choisissant le feutre pour bon nombre des costumes du *Décameron*, introduit dans le film la dimension non-distincte qui rend l'analyse du détail ahurissante. Il ajoute dans le film des pans de couleur philologiquement irrévérencieux, historiquement insensés, narrativement opaques. Donati agit dans le *Décameron* de Pasolini comme un peintre, il pose les tâches de couleurs qu'on peut juste voir et répertorier comme le fait la scripte Béatrice Banfi dans sa copie du scénario lorsqu'elle note les passages des frères de Elisabetta aux trousseaux de son amant, dans la scène improvisée par Pasolini dans le verger des limoniers. « On doit donc supposer qu'à toute herméneutique qui tente de la cerner ou de la discerner dans sa forme, dans sa définition, la peinture ne cesse d'opposer son indistincte matière, en contrepoint même de sa vocation figurative et mimétique. »⁵⁵⁰ Cette distinction correspond assez bien aux deux dimensions du cinéma discernées par Pasolini dans « Le cinéma de poésie » : une qualité héritée du langage littéraire et celle intrinsèque au langage des images, cette « indistincte matière » qui pourtant communique.

Didi-Huberman reproche à l'histoire de l'art d'avoir traité la peinture avec trop de grammaticalité. La question de la confusion entre sujet et objet est analogue au problème de vocabulaire concernant la notion de personne qu'évoque Simone Weil – elle écrit que l'erreur de vocabulaire dont la pensée moderne se rend coupable à l'égard de la notion de personne dénote une erreur de réflexion. « Ce

⁵⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 278.

⁵⁴⁶ Gaston Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, p. 95.

⁵⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 276.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 281.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*

n'est pas un hasard philosophique si toute la littérature sur l'art continue d'employer le mot *sujet* pour son contraire, c'est-à-dire l'objet de la *mimésis*, le « motif », le représenté. »⁵⁵¹ Elle laisse ainsi de côté « les effets de jet, de *subjectivité* (bref, de matière) avec lesquels la peinture, éminemment, travaille »⁵⁵².

Ill.110. Johannes Vermeer, La Dentellière, 24x21cm, huile sur toile collée sur bois, 1669/1670, Musée du Louvre Département des peintures, Paris, France.

L'amas de fils rouges à l'avant-plan de *La Dentellière* apparaît comme dans la zone floue d'une prise de vue photographique. Admettons que le point a été fait sur le plan central et le plus reculé qui représente les mains de la dentellière. Par contradiction avec le fil blanc tendu entre les doigts de la jeune femme, le fil rouge « surgit du coussin », « s'effiloche déraisonnablement », on le perçoit comme « une coulée de peinture rouge »⁵⁵³. Cet événement qui fait tache sur la toile est aussi nommé « accident ». Le moment et le lieu où la matière s'autonomise sont perçus comme relevant du hasard, car bien que créés intentionnellement par le peintre, ils échappent à la logique de l'interprétation du représenté, ils défient la perspective. Qu'il s'agisse d'effilochages, de fronces ou de plis dans les tableaux de Vermeer, ils correspondent chez Didi-Huberman à la notion de *pan*. Elle est définie comme cette zone qui « ne se « détache » pas à proprement parler, comme le détail ; il fait tache. »⁵⁵⁴. « Le pan a rapport avec l'*intraitable* [...] *saute aux yeux* [...] sans discrétion ; mais il ne se laisse pas pour autant identifier ou enclore ; une fois découvert, il reste problématique. »⁵⁵⁵ Les effilochages aux bords des costumes en tissu dans le *Décameron*, les lourds plis de feutre et toutes ces zones dans l'image du film occupées par les costumes en feutre qui forment des *pans* ont

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² *Ibid.*, p. 281-282.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 298.

⁵⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 315.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

été ignorées, alors même qu'elles sautent aux yeux. Ces pans sont restés dans l'ombre des corps nus qui ont été médiatisés pendant le tournage et qui ont scandalisé et conduit Pasolini à travers des dizaines de procès.

Flagrants et demeurés jusqu'à présent inabordables, ces débordements de matière dans le *Décameron*, à travers lesquels Donati montre sa plus haute valeur de peintre, forment ce que Georges Didi-Huberman appelle des *pans*. (Les costumes flamboyants que Donati a fait pour le *Roméo et Juliette* de Zeffirelli, par exemple se décomposent plutôt bien en détails, à l'opposé du pan). Comme chez Proust évoquant « le petit pan de mur jaune » de Vermeer, un des *pans* de feutre les plus marquants du *Décameron*, est jaune – le costume d'Andreuccio. « Enfin, il [Bergotte] fut devant le Ver Meer [...], enfin, la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. “C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleurs, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.” Cependant, la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. [...] Il se répétait “Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune.” Cependant, il s'abattit sur un canapé circulaire. [...] Il était mort. »⁵⁵⁶ C'est la mort de tout une vie d'efforts lettrés, vaincus par ce jaillissement soudain et pré-grammatical de la matière.

III.111. Johannes Vermeer, Vue de Delft, 1658-1660, La Haye, Mauritshuis, Ninetto dans le rôle d'Andreuccio dans le Décameron de Pasolini, costume de Donati.

Les *pans* jaunes, comme celui que contemple jusqu'à en mourir l'écrivain Bergotte, sont nombreux chez Vermeer, sans être des pans de mur, mais toujours des *pans* de peinture jaune : le turban de *La Jeune Fille à la perle*⁵⁵⁷, le haut de *La Laitière*⁵⁵⁸, le haut de *La Dentellière*⁵⁵⁹ ou encore celui de la jeune femme dans *L'Entremetteuse*⁵⁶⁰. Sortes de soleils dans l'image, ils absorbent la lumière jusqu'à en devenir la source. Cette couleur flamboyante s'empregne de sensualité et c'est sur un sein couvert de ce jaune que l'homme à qui la femme a été entremise, pose sa main.

⁵⁵⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, tome III, p. 187.

⁵⁵⁷ Johannes Vermeer, *La Jeune fille à la perle*, huile sur toile, 1665, Mauritshuis, La Haye.

⁵⁵⁸ Johannes Vermeer, *La Laitière*, huile sur toile, 1658/1660, Rijksmuseum, Amsterdam.

⁵⁵⁹ Johannes Vermeer, *La Dentellière*, huile sur toile, 1669/1670, Musée du Louvre Paris.

⁵⁶⁰ Johannes Vermeer, *L'Entremetteuse*, huile sur toile, 1656, Gemäldegalerie, Dresde.

Le pan s'affirme le plus souvent chez Vermeer comme une crise de l'étoffe, représentée sur la toile. Pasolini avait l'intention de faire la fresque de tout un monde et il y incarne un peintre qui fait une fresque à l'intérieur du film. Les personnages vêtus de feutre semblent en quelque sorte des personnages d'une fresque descendus du mur dans le monde réel, en y gardant une partie de la rigidité du mur. Le feutre montre dans le film ce qui dans le passage de la peinture du mur à la toile, opposera toujours une résistance à la toile, en exhibant sa propre matière picturale. Si l'on prend les costumes en feutre du *Décameron*, mais aussi les zones effilochées des costumes en tissu, pour des pans selon la définition de Didi-Huberman, la conclusion de son livre mérite d'être rappelée : « Dans cet objet, intense et partiel à la fois, insistant bien qu'accidentel, dans cet objet contradictoire il faudra entendre le moment fragile d'une défiguration qui nous enseigne pourtant ce que c'est que figurer. »⁵⁶¹

Le feutre qui annonçait dans *l'Enfer* de Dante les auspices sous lesquels une nouvelle et meilleure ère adviendrait, prenant le sens de pan, se charge d'une emblématique manière de figurer qui est reliée à la prophétie. La figuration prophétique chez Dante a, selon Auerbach, une qualité surprenante, elle est immédiate : « ce qui fait donc de cet événement la prophétie réelle, la *figura* d'une portion de réalité divine qui sera un jour effective, et dont l'achèvement est immédiat. »⁵⁶² Le *Décameron* de Pasolini serait donc à contempler à travers le feutre de Donati comme une réalité à venir mais qui est « présente de tout temps dans l'œil de Dieu. »⁵⁶³

IV — QUELLE FATALITÉ ASSUMER ?

La manière sauvage d'utiliser la caméra, propre à Marcel L'Herbier dans le film inspiré par le roman éponyme de Zola et sorti en 1929, a été documentée par Jean Dréville, photographe de plateau au moment du tournage. *Autour de « L'Argent »*⁵⁶⁴ montre une panoplie de procédés techniques fascinants qui font que l'opérateur s'envole avec la caméra sur une plateforme en bois dirigé par des cordes, tel un cerf-volant. Avec la caméra sur un trépied ou à la main, l'opérateur est posé sur des dispositifs dotés de roulettes qui ressemblent tantôt à un tricycle ou à un skateboard. Afin d'assurer un mouvement fluide et linéaire, il est poussé par plusieurs personnes qui tiennent les bords de la plateforme, ou alors ils manipulent l'ensemble du dispositif à travers un système de poulies. Pour assurer un mouvement continu en cercle autour d'une personne, l'avancée et

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 318.

⁵⁶² Erich Auerbach, *Figura*, Paris, Macula, Collection « Argô », 2003, p. 93.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ Jean Dréville, *Autour de « L'Argent »*, 40mn, 35mm, NB, France, 1928. Un fragment est visible en accédant ce lien <https://www.dailymotion.com/video/x5rhqv>. Le moment où la caméra est en chute libre à l'intérieur du bâtiment de la bourse se trouve de la minute 6 :30 jusqu'à la fin de l'extrait.

l'équilibre sont assurés par deux cordes qui font des angles et qui permettent de diriger le mouvement tout en restant hors-cadre. Les images du *making of* nous montrent enfin une caméra affranchie de l'opérateur, s'envolant dans les airs. Ce mouvement, plus libre et hasardeux, est utilisé afin de montrer l'impact du hasard sur l'argent, l'agitation des gens autour de la Bourse soumise aux moindres variations du marché. La caméra coulisse sur un fil tendu, avec un poids en-dessous pour diminuer le balancement et surplombe une fourmilière humaine soumise aux inflexions du hasard.

III.112. Jean Dréville, Autour de « L'Argent », 1928.

Cette autonomie de la caméra, la liberté de cet œil mécanique sans regard, s'élançant au-dessus d'une humanité condamnée à subir le moindre mouvement du marché monétaire, peut s'apparenter au regard de la Fortune, tout comme c'est le cas dans le léger flottement de la caméra qui est souvent présent dans le *Décameron* de Pasolini. S'il a tranché en faveur de la volonté humaine et contre l'intervention de la Dame Fortune – dans l'épisode avec Andreuccio le plancher ne s'écroule pas par hasard mais parce que la Belle Sicilienne a demandé à ce qu'il soit scié auparavant – Pasolini a imprimé une instabilité, de par sa propre présence physique derrière la caméra. C'est Pasolini lui-même qui porte la caméra lors du tournage de la plupart des plans du film, et bien souvent en portant encore le costume de l'élève de Giotto. Carlo Vecce, dans son livre sur le *Décameron*, nous confirme cette information : « La camera, la classica Arriflex 35 a spalla, è stata

probabilmente portata quasi sempre da Pasolini, che deve aver girato la maggior parte delle inquadrature. »⁵⁶⁵ Vecce décrit ainsi l’empreinte que cette manière spontanée de filmer, l’appareil presque toujours à la main, a donné au film, notamment en ce qui concerne les plans en mouvement : « Per i movimenti di macchina, si registra un uso prevalente della camera a mano, talvolta con riprese in movimento, a seguire, “sporche”, mosse, e sfocate, come potrebbero esserlo quelle di un documentario in presa diretta. »⁵⁶⁶ Bien que le vacillement de l’image induit par la caméra, portée à même le corps par Pasolini, ne soit pas du même ordre que ce travail expérimental sur le dispositif (relevant de l’énergie inassouvie d’un cinéma plus près de ses origines comme chez Marcel L’Herbier), ces deux modalités partagent un espace de jeu donné au hasard. Portée à l’épaule, en mouvement et générant parfois du flou, une manière « sale » comme le dit même Vecce, la caméra sur l’épaule de Pasolini épouse la spontanéité, mais laisse aussi une place au débordement, à l’imprécision, s’ouvre au manque de contrôle. La Fortune est omniprésente chez Boccace comme mobile des actions humaines, mais aussi comme interprétation des imprévus qui tombent sur les personnages à travers les agissements des autres (mais aussi des conditions météorologiques, maladies soudaines ou autres). Tout comme Pasolini a distingué deux plans permanents dans la constitution d’un film – celui narratif et grammatical et celui onirique, inconscient, brut, ou alors pré-grammatical, nous pouvons distinguer aussi, disposés sur ces mêmes deux niveaux, les intentions politiques de Pasolini. Sur le plan narratif, grammatical, Pasolini exclut le plus possible des histoires de Boccace le hasard (*il caso* en italien) ou la Fortune. En cela il formule une critique de la société contemporaine – même celle d’aujourd’hui telle qu’il l’avait anticipé dans ses prémisses, mais surtout celle des années de plomb en Italie. Éloigner Dame Fortune de la manivelle avec laquelle elle fait tourner sa fameuse roue, c’est indirectement dire aux politiciens et aux patrons d’industries d’assumer leurs actes vis-à-vis des victimes des attentats et des licenciements déraisonnés. (Dans les chapitres précédents ont été commentés les exemples de grandes grèves ouvrières, dont particulièrement celle où quelques participants portent une pancarte suggestive « Non siamo colpiti dal maltempo ma dalla furia padronale » ; mais aussi l’assassinat camouflé en suicide de Giuseppe Pinelli, la précipitation de Pinelli par la fenêtre du commissariat se retrouvant dans la fresque de l’élève de Giotto.) D’autre part, on retrouve le surgissement spontané du hasard dans la manière de filmer. Le hasard se trouve aussi, malgré l’intentionnalité à l’œuvre dans le casting, dans les traits, la mimique et les gestes des acteurs. Aussi volontaire que soit leur choix, il n’a pas pu écarter le hasard des rencontres, celui des mélanges génétiques qui ont créé ces visages et ces corps, les aléas de la vie qui les ont fait vieillir de telle manière, s’abîmer les dents ou prendre telle couleur dans l’exposition au soleil. S’y ajoute encore cette manière spécifique de

⁵⁶⁵ Carlo Vecce, *Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno*, Roma, Carocci editore, 2022, p. 131.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

sourire, l'improvisation dans les paroles et dans le jeu, le choix du napolitain comme ouverture à ces possibles, que Pasolini finalement ne prévoit qu'en partie, car les dialogues sont à traduire lors du tournage dans le dialecte napolitain qu'il ne maîtrise pas. La place laissée au hasard définit un film mais aussi une société. La responsabilité à prendre pour certains événements, d'un côté, et de l'autre les événements que l'on considère ne pas devoir ou pouvoir maîtriser, est définitoire pour toute action, pour toute forme de vie, pour toute forme de gouvernance. Le niveau narratif du *Décameron* critique ainsi le manque de prise de responsabilité de ceux qui tirent les ficelles dans la vie politique contemporaine, avec des conséquences parfois désastreuses pour le peuple. D'autre part, le niveau charnel, dialectal, spontané du film – sa partie non narrative et pré-grammaticale – s'ouvre comme l'utopie d'un monde pas encore éteint et toujours possible. Cette dualité permet au film d'être à la fois contraire à *Salò* tout en le préfigurant. Elle permet aussi de comprendre l'amour de Pasolini pour cette humanité représentée dans son film, qu'il rejette ensuite dans *l'Abjuration*. Néanmoins se calque-t-elle sur la distinction déjà mise en avant entre tissu et feutre. Un monde où l'on tire les ficelles et où les responsables se cachent ensuite entre les mailles, puis un monde magmatique et évident, flagrant et innocent, celui correspondant au feutre. Ces deux mondes produisent des dégâts, mais dans des systèmes qui se définissent par différentes acceptions du hasard et différentes aperceptions de la personne. Pour ce qui est des nouvelles du *Décameron* mises en scène dans le film, il est impossible de discerner dans quelle dimension se passe l'une et l'autre. Tout est emmêlé à plusieurs titres. Oui, on fait du mal dans le *Décameron*, de la manière que Simone Weil trouve intolérable, car bien qu'on distingue à peine des mots dans les gémissements de la victime de Ciappelletto, corps générique et impersonnel, on entend qu'il se plaint de ce qu'on lui fait. « Toutes les fois que surgit au fond d'un cœur humain la plainte enfantine que le Christ lui-même n'a pu retenir : "Pourquoi me fait-on du mal ?", il y a certainement injustice. »⁵⁶⁷

Le fait que la victime de Ciappelletto soit dans un sac et qu'on ne distingue jamais son visage, fait de cette scène l'illustration exacte du passage de Weil. N'ayant pas de traits distinctifs, d'identité personnelle, la victime est d'emblée exempte des particularités physiques qui, si nous nous étions arrêtés sur sa personne, auraient pu nous faire manquer peut-être l'homme. Weil fait un portrait de passant évoquant « de longs bras, des yeux bleus, un esprit où passent des pensées que j'ignore »⁵⁶⁸ puis dit que « Ce n'est ni sa personne ni la personne humaine en lui qui m'est sacrée. C'est lui. Lui tout entier. »⁵⁶⁹ Pasolini s'adresse à une humanité qui structure ses valeurs sur une grave erreur⁵⁷⁰ concernant la notion de personne, en raison de laquelle il faut mettre un être humain dans un sac

⁵⁶⁷ Simone Weil, *La personne et le sacré*, p. 29.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ « (...) le vocabulaire du courant de pensée moderne dit personnaliste est erroné. » *Ibid.*, p. 25-26.

pour qu'on puisse l'apercevoir comme un tout, pour voir jaillir sa valeur impersonnelle. À l'échelle de la société toute entière, cette perception de la personne, ne peut qu'empêcher la perspective d'une *subjective indirecte libre* véritable. Étant donné cet état de fait dans l'éducation et dans la formulation du système social et celui de la communication, la *subjective indirecte libre* ne peut être qu'un prétexte, tel que Pasolini le reproche à ses contemporains dans « Le cinéma de poésie ».

Le statut de la personne tel qu'il est affirmé par les premières minutes du *Décameron* est d'autant plus fondamental que cette séquence donne le ton du film : même lorsqu'on verra les autres personnages, quelque chose de ce sac initial demeure dans les costumes et dans l'aperception de la personne, à savoir, justement, l'impersonnalité. (Cela concerne tout autant les costumes en tissu que les costumes en feutre. Si les premiers rappellent morphologiquement la toile dont est fait le sac – étant souvent tout aussi rêches et ayant des tons similaires, ocre et gris – les seconds y font également penser car ils ont une certaine autonomie du fait de leur rigidité, qui fait penser à un contenant.) « Il ne m'est pas sacré en tant que ses bras se trouvent être longs, en tant que ses yeux se trouvent être bleus, en tant que ses pensées sont peut-être médiocres. Ni, s'il est duc, en tant qu'il est duc. Ni s'il est chiffonnier, en tant qu'il est chiffonnier. Ce n'est rien de tout cela qui retiendrait ma main. »⁵⁷¹ Passons en revue les personnages du *Décameron* en énumérant leurs traits physiques et leur position sociale, à la suite de ce que Simone Weil ne trouve pas sacré. On trouvera dans la nécessité de ces physionomies et de ces statuts l'indispensable énonciation du regard posé sur le monde et en même temps l'abandon auquel les soumet en permanence l'opération de passer outre, vers cet impersonnel qui est sacré. « Il y a depuis la petite enfance jusqu'à la tombe, au fond du cœur de tout être humain, quelque chose qui, malgré toute l'expérience des crimes commis, soufferts et observés, s'attend invinciblement à ce qu'on lui fasse du bien et non du mal. C'est cela avant toute chose qui est sacré en tout être humain. »⁵⁷²

Là encore, les personnages de Pasolini sont pratiquement la transcription littérale de ce passage. C'est le mobile de leur prétendue naïveté, c'est le sentiment qui génère les rires et les sourires. Ils ne sont pas naïfs, ils rendent manifeste l'attente profondément inscrite dans tout cœur humain, celle qu'on lui fasse du bien. On a dit au début que le Moyen Âge était nécessaire à Pasolini pour révéler le cœur de la réalité. La réalité ne peut se définir – Weil se fait la même réflexion quant à la notion de respect – que de l'intérieur de son cœur, qui est la candeur de s'attendre à ce qu'on nous fasse du bien. C'est ayant cette conscience que Pasolini demeure au plus près du cœur de la réalité. Restant perpétuellement lié à cette attente, la sentant chez ses semblables et la rendant manifeste dans ses films, Pasolini est en mesure de montrer le plus grand mal et la plus grande candeur. Car en filmant un meurtre ou en filmant la joie, il garde cette conscience active. On voit, grâce à Pasolini, ce qui a

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁷² *Ibid.*

été heurté dans l'être humain par les régimes totalitaires, par les années de plomb, par la brutalité du capitalisme. On mesure la douleur dans le décalage qu'elle représente par rapport à cette attente, présente depuis la petite enfance, à ce qu'on nous fasse du bien. Et on voit aussi dans le *Décameron* ce que cette attente du bien produit de plus beau : le hasard des rencontres, la candeur, le rire qui offre tout l'être au moment présent, la vulnérabilité.

Cette attente du bien, dit encore Simone Weil, n'est pas un droit mais une dimension sacrée.

III.113. L'intérieur de la Bourse de Milan après l'explosion du 12 décembre 1969.

Regardons les photographies de l'intérieur de la Banque nationale de l'Agriculture de Milan, prises après l'explosion du 12 décembre 1969. Elles ressemblent étonnamment aux prises de vues de la Bourse de Paris dans *L'Argent* de Marcel L'Herbier. Dans les deux cas les images sont en plongée, en noir et blanc et présentent un bâtiment dédié aux transactions financières, à la structure circulaire, où règne une forme de chaos. Ici c'est un espace dont le fonctionnement a été temporairement interrompu par un attentat et où quelques personnes se tiennent debout parmi les débris, les objets déplacés et les papiers dispersés. Si l'activité est momentanément suspendue à la banque de Milan, alors que la Bourse de Paris est montrée en pleine activité, les deux moments relèvent de la même domination du système monétaire et de la spéculation, que Zola et L'Herbier critiquaient déjà à travers *L'Argent*. Le pouvoir donné à l'argent le transforme dans une instance du hasard – à la place de Fortuna par exemple, alors qu'auparavant il n'était qu'une manifestation de celle-ci. L'argent devient une instance du hasard qui de surcroît ne fonctionnerait pas de manière

hasardeuse. On y croit paradoxalement avec des preuves scientifiques – l'économie, en partie fondée sur les mathématiques – tout en lui permettant d'assumer sous l'alibi de l'accident, les intentions directes de certaines personnes haut-placées. Ainsi, le fourmillement autour des valeurs changeantes de la bourse, l'attentat mis-en-scène par le pouvoir, la condition ouvrière impliquant le travail à risques et les débats sur les salaires et les licenciements tiennent non seulement à la suprématie économique alliée au pouvoir politique mais aussi à un « esprit de marchandage » à tel point enraciné qu'il est déjà implicite dans la notion de droit. « Cet esprit de marchandage était déjà implicite dans la notion de droit que les gens de 1789 ont eu l'imprudence de mettre au centre de l'appel qu'ils ont voulu crier à la face du monde. C'était en détruire d'avance la vertu. La notion de droit est liée à celle de partage, d'échange, de quantité. Elle a quelque chose de commercial. »⁵⁷³

Avec son sens de l'observation sociale et anthropologique mais aussi corporelle (sûrement tributaire de son travail à la chaîne), Simone Weil comprend l'approche qui s'est définie dans la stratégie de débat avec les ouvriers, aussi bien du côté des patrons que des syndicats. En l'absence de représentants susceptibles de donner voix aux véritables problématiques des ouvriers accablés par la fatigue, on s'adapte à leur attention diminuée en leur parlant des chiffres du salaire : « Quand on leur parle de leur propre sort, on choisit généralement de leur parler de salaires. Eux, sous la fatigue qui les accable et fait de tout effort d'attention une douleur, accueillent avec soulagement la clarté facile des chiffres. Ils oublient ainsi que l'objet à l'égard duquel il y a marchandage, dont ils se plaignent qu'on les force à le livrer au rabais, qu'on leur en refuse le juste prix, ce n'est pas autre chose que leur âme. »⁵⁷⁴

Il est temps de rappeler une dernière fois que Pasolini travaillait dans les mois qui précèdent le tournage du *Décameron* à deux documentaires : *12 dicembre*, mais aussi *Lo sciopero degli spazzini* tourné le 24 avril 1970. Du dernier L'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico garde une copie muette. Il est fascinant de découvrir littéralement les remarques de Weil dans les actions et les débats et de sentir aussi cette part d'âme qui s'exprime peut-être mieux dans le film sur la grève des balayeurs resté sans son. Mais le film *12 dicembre* contient aussi un moment muet doté d'un pouvoir d'évocation absolument époustouflant.

⁵⁷³ Simone Weil, *La personne et le sacré*, p. 48.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 47.

III.114. P.P.Pasolini, 12 dicembre, 1970 (avec Lotta Continua). Discours de l'ouvrier sourd-muet.

À partir de la minute 26:04, sur un paysage de mer, des sons produits par une voix partiellement étouffée, semblent entonner un chant de deuil. Ces notes ou soupirs, sautant d'une tonalité profonde et opaque à des accents plus aigus, garrottés, rappellent à la fois la plainte de la victime de Ciappelletto, mais aussi les échos lointains des pleureuses qu'on perçoit lorsqu'elle est portée vers son enterrement impropre. Le plan suivant nous révèle la personne qui émet ces sons. Grave et tragique comme un chanteur d'opéra, c'est un ouvrier muet qui se plaint de sa condition et de celle de ses semblables. C'est peut-être le discours le plus touchant du film, la voix qui crie au mieux l'injustice. Parce que cette voix est pratiquement éteinte, à part les sons qui semblent d'autant plus douloureux que l'on ressent, à travers ses yeux et ses gestes, la colère qui l'habite. Sa présence exprime au mieux l'impossibilité historique de l'expression des vrais problèmes de la condition ouvrière. L'ouvrier muet incarne, d'une part, le manque d'adéquation de l'expression fournie par « les professionnels de la parole »⁵⁷⁵ concernant une situation dans laquelle le travail est déprécié et l'âme de ceux qui le font souillée dans un processus de marchandage. Et, d'autre part, le « soulèvement de l'être tout entier »⁵⁷⁶, un jaillissement magmatique du sentiment qui l'habite, tout comme il habite ses camarades, « mais tellement inarticulé qu'il est indiscernable pour eux-mêmes »⁵⁷⁷. Cet homme parle directement avec Pasolini, qui est derrière la caméra – un intertitre s'affiche sur l'image : « Intervista di Pasolini ai disoccupati di Bagnoli ». On entend la voix de

⁵⁷⁵ Simone Weil, *La personne et le sacré*, p. 46-47.

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ Simone Weil, *La personne et le sacré*, p. 47.

Pasolini poser la question « Contro chi protesta ? ». Aucun de ses camarades ne se met à traduire ou à prendre la parole à sa place. Il est de fait le porte-parole, de par sa présence magistrale et l'expression poignante de son sentiment. Bagnoli est un quartier balnéaire de l'ouest de Naples. L'expérience mentale que Pasolini propose dans « Le cinéma de poésie », lorsqu'il évoque un dialogue entre des napolitains sourds-muets⁵⁷⁸ afin de démontrer que le cinéma est une forme de communication à travers un langage d'images, se trouve ici cinématographiquement accomplie. Cela représente une preuve que la théorie de Pasolini trouve des emplois directs dans son propre cinéma.

Dans le *Décameron*, Masetto, qui fait semblant d'être sourd-muet, est le personnage qui obtient le plus efficacement ce qu'il désire, même en surplus. La confiance de Pasolini dans le potentiel de communication d'un langage des images donne une chance au discours des travailleurs, généralement réduit au silence de l'incompréhension, de trouver une juste forme d'expression. Cela ouvre en même temps la brèche à un modèle de société qui s'appuie sur la possibilité réelle de cette expression. C'est un élément fondamental et évident de la construction de la *subjective indirecte libre*.

V — *POCO PRIMA. LA VIE NE S'ARRÊTE JAMAIS*

Lors de la tentative de déchiffrement des notes sur le *Décameron*, l'évidence graphique avait du mal à gagner, contre la résistance de la logique à l'égard d'une apparente inadéquation du sens. Il s'agit de l'emplacement inhabituel de l'expression *poco prima*, là où on pense être dans un déroulement chronologique. Au sein d'une succession située, donc, sous le signe du *dopo*, du *après*, *poco prima* pose problème, sème le doute.

Cette locution adverbiale est la trace surprise sur le vif, comme un instantané photographique, de la pensée de l'enchaînement voulu par Pasolini pour son *Décameron*. Si les lieux sont les mêmes « *stessa chiesa* », « *stessi luoghi germanici* » (on y revient avec d'autres personnages, d'autres angles de prise de vue), c'est le temps qui évolue et, son avancement, comme dans tout système de tissage, comporte une partie qui doit retourner vers le passé avant d'aller vers l'avant. Et c'est précisément ce pas vers l'arrière qui permet de nous propulser vers ce qui advient. Cet enchaînement vital et organique ne se transposera pas dans la narrativité du film, mais dans une sous-couche de pré-narrativité, où des protagonistes d'une histoire ultérieure sont déjà visibles

⁵⁷⁸ « On peut à la limite présupposer, par hypothèse abstraite, l'existence d'un système unique de signes mimiques comme unique instrument humain de communication (rien que des napolitains sourds-muets, en somme) : c'est sur un tel système hypothétique de signes visuels que le langage cinématographique fonde sa propre possibilité pratique d'exister, de permettre la formation d'une série d'archétypes naturels de communication. », Pier Paolo Pasolini, « Le cinéma de poésie » in *L'expérience hérétique*, p. 16.

avant qu'ils ne soient engagés dans la représentation de leur personnage, dans l'histoire qui leur est dédiée, ou bien ils persistent une fois que leur rôle a été soi-disant accompli. Comme dans la vie, et moins comme dans une fiction cinématographique, un personnage n'entre pas en scène uniquement pour produire une avancée de la narration. Il est parfois là juste pour témoigner de sa présence. Apparemment inutile pour l'écrivain qui lui a prescrit les actions à l'intérieur de la narration, il peut retenir l'attention du peintre qui pourrait le prendre comme modèle. Pasolini en tant qu'élève de Giotto vise à travers le cadrage formé par ses doigts Lizio di Valbona au marché, une fois que son histoire est déjà finie.

Pensons à la structure du *Décameron* de Boccace. Pasolini a éliminé le récit cadre. Mais que désirait-il mettre à sa place ? Il n'invente pas de connexions dramaturgiques entre les personnages des différentes nouvelles. Les agents de connexion sont Ciappelletto et Giotto : l'élément qui met en crise les valeurs de la société dans laquelle il vit et meurt et l'élément qui fixe cette réalité, qui en crée la représentation. La connexion entre les différents épisodes est pourtant un cadre (ou plusieurs cadres), mais dans le sens pictural du terme. La « *stessa chiesa* » est l'arrière-plan pictural devant lequel Girolamo priera et Ciappelletto sera sanctifié. Prenons à la lettre la formulation de Pasolini : « Ciappelletto meurt peu avant commence Masetto », soit : Ciappelletto meurt, mais peu avant l'histoire de Masetto a déjà commencé. Pourquoi alors ne pas préciser le moment exact où l'histoire de Masetto commence ? On serait tenté de dire : parce que nous sommes face à un texte écrit à la va-vite. Mais la raison est bien plus profonde. Le moment précis où l'histoire de Masetto commence n'est pas indiqué, parce que ce n'est pas important. Ce qui est important, c'est que l'histoire de Masetto commence avant que celle de Ciappelletto finisse.

Pasolini enlève le cadre présent chez Boccace, mais à la place, il n'invente pas un déroulement narratif interne aux histoires : les histoires ne sont pas liées par des liens de causalité. Et pourtant, du moins à ce moment du travail, Pasolini n'envisage pas des histoires les unes après les autres comme des perles sur un fil. Il faut qu'il y ait une loi de succession des événements qui s'entretissent sans lien de causalité. Dans les exemples ci-dessous, le gage de la suite, d'une continuité, est amorcé juste après (mais pour avoir eu lieu juste avant) la mort d'un protagoniste. Voici peut-être une façon d'expliquer le titre de *Trilogie de la vie* : une succession des événements où la vie a déjà repris quelque part ailleurs avant que la mort ne soit effective là où on est à l'instant.

- *dopo Ciappelletto che ucide Gerolamo che prega nella stessa chiesa*

Santificazione Ciappelletto

- (*indi nuovi passaggi stessi luoghi germanici (poi introduttivi Ciappelletto)*)

- *sua morte poco prima inizia Masetto*

- *Lisabetta e Caterina sono amiche e giocano insieme nel giardino mentre i fratelli di Lisabetta stano con Lizio e Riccardo*
 - *Le due storie si alternano*
 - *Finisce con morte Lisabetta e canzoni ragazzi napoletani, poco prima attacco su Giotto*
-

*vari vie napoletane dopo Alibech, e staco netto*⁵⁷⁹

VI — FINALEMENT : LE FEUTRE COMME VIE PERPÉTUELLE DE L'IMPERSONNEL

Lorsqu'il suit l'hypothèse d'une signification astrologique de l'expression dantesque « tra feltro e feltro », Leonardo Olschki reprend l'identification de la constellation des gémeaux déjà relevée par les premiers commentateurs. Il semble que Dante lui-même soit né sous ce signe astrologique, entre mai et juin 1256. La constellation des gémeaux, aussi nommés *pilleati fratres* ou encore « felt-capped brothers » qui sont Castor et Pollux, étaient représentés avec des bonnets en feutre dans les miniatures médiévales⁵⁸⁰, d'une forme rappelant les coquilles d'œufs d'où ils étaient sortis en naissant. Bien que les statues et pièces de monnaies représentant ces divinités païennes, qu'on appelle aussi Dioscuri, aient depuis longtemps disparues au temps de Dante, Olschki suppose que le symbole de deux bonnets en feutre surplombés d'une étoile était parvenu jusqu'à lui grâce au mythographe Hygin. Les chaînons suivants de la transmission ont probablement été les miniaturistes de l'époque carolingienne qui ont représenté les divinités d'avant l'ère chrétienne à partir d'objets antiques conservés. Des reprises de ces images ont dû être intégrées aux manuscrits d'astrologie que, semble-t-il, Dante lisait avec grand intérêt ; l'astrologie étant considérée à l'époque comme une science à part entière et un domaine fort important pour les « mathématiciens, philosophes et physiciens »⁵⁸¹.

Olschki suppose, mettant bout à bout le fait que la prophétie du Veltro est énoncée par Virgile – poète latin – et le caractère idéal de l'ère qu'il annonce, que Dante devait connaître « la signification du *pilleum* romain, non seulement en tant qu'attribut de Castor et Pollux, mais aussi en tant que

⁵⁷⁹ Pier Paolo Pasolini, Retranscription de notes manuscrites prises sur une liasse de feuilles volantes au stylo bille bleu et intégrés à un cahier de notes pour le *Décameron*. Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Archivio contemporaneo Bonsanti, Firenze, PPP II.2.101bis.

⁵⁸⁰ « It is the constellation of the Twins, the *pilleati fratres* or felt-capped brothers Castor and Pollux, traditionally depicted with their felt caps in the miniatures of medieval astrological treatises. », Leonardo Olschki, *The Myth of Felt*, p.39.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p.40.

symbole très répandu de liberté. »⁵⁸² Le *pilleum* était porté en signe de liberté par ceux qui avaient été esclaves auparavant. C'est l'origine du bonnet phrygien, mais aussi du bonnet de la Marianne.

La liberté serait donc ce que Dante espère le plus du règne du futur gouverneur, à l'opposition des vices incarnés par la Louve. En plus de la liberté, les deux frères jumeaux représentent aussi l'amour fraternel. À l'opposé de la création de Rome, fondée par deux frères jumeaux nourris par la louve – Romulus et Rémus – et qui ne témoignent finalement que de peu d'amour fraternel, Dante propose un nouveau mythe fondateur de la nation dont les valeurs seraient la liberté et la fraternité. Similaire est la reformulation de la société que propose Boccace pendant la catastrophe de la peste, pour le monde d'après. Le *Décameron* en revanche commence par le bas, non pas par le système de gouvernance et le système des valeurs qu'il devait assurer, mais par la liberté sexuelle et langagière de tout individu. Chacun peut choisir de profiter de ce que Fortuna lui a mis à portée de main, sans craindre la punition divine et sans nuire au sens du sacré. Tout personnage du *Décameron*, quelle que soit sa condition sociale se permet de jouer des tours ou de remettre à sa place avec un mot d'esprit une personne plus hautement placée, il est vrai, en courant parfois des grands risques. Le *Décameron* de Pasolini et Donati emprunte à Dante tout autant qu'à Boccace, rajoute les aspects les plus humbles, supprime la nécessité des institutions, prend conscience de la matière.

Olschki conclut ainsi, d'une manière qui correspond entièrement au film *Décameron*, le cheminement du mythe du feutre, encapsulant mystères et organicité, humilité et dignité :

« To the nomadic tribes of Asia, to the peoples of Greece and Rome, to the Christian missionaries of the Middle Ages, and even to the greatest of all Christian poets, a stuff made by rolling, beating, and pressing wool and animal hair could signify more than just a useful device for comfort and protection. It became also the reminder of the secret forces that direct human destiny and undertakings. In the soulless tyranny of our material civilization the old myths of felt reveal the power of primeval sentiments and imagination in dignifying and deifying even the most ordinary and humble aspects of human life and ability. »⁵⁸³

Au bout du présent travail interprétatif, le mythe du feutre reste tout aussi mystérieux et la liberté tout aussi difficile à définir. Mais prenant en compte l'étendue de sens que peut sous-tendre une matière, lorsqu'elle est choisie par Donati et intégrée dans un film de Pasolini, l'interdépendance de tous les aspects de la vie paraît plus évidente que jamais. Les allégories sont littérales, la matière est langage, le sacré est vêtement, le costume remplace la constitution. Entre feutre et feutre, à même le corps, se niche la vie perpétuelle de l'impersonnel, vécue par chacun sans s'éteindre avec l'individu car c'est là que bat le cœur de la réalité, là où la liberté « a sa plénitude à des conditions moins facilement mesurables. »⁵⁸⁴

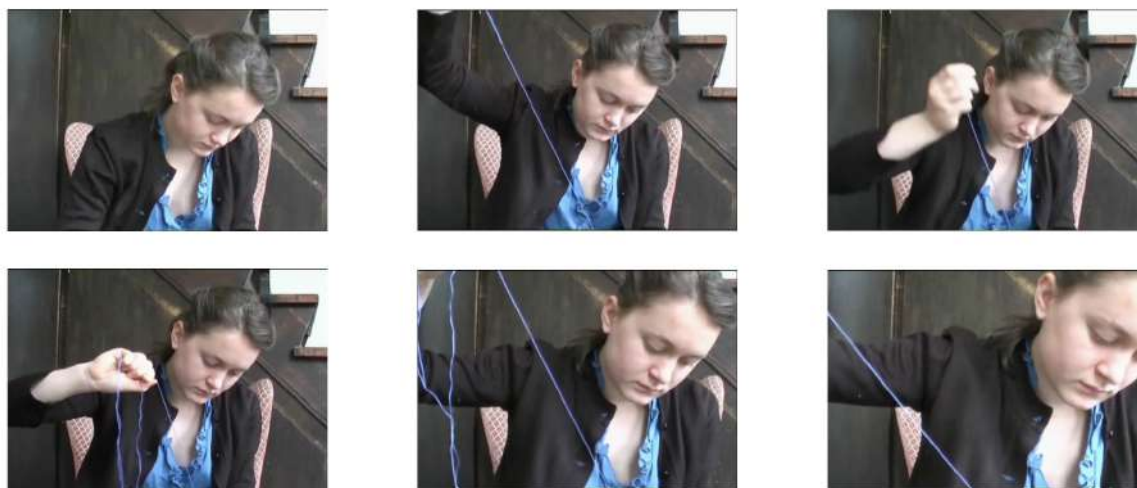
⁵⁸² *Ibid.*, p.42.

⁵⁸³ Leonardo Olschki, *The Myth of Felt*, p.47.

⁵⁸⁴ Simone Weil, *L'enracinement*, p. 24.

ANNEXE : MES TRAVAUX ANTÉRIEURS SUR LE FIL

I — LA COUTURIÈRE



Reprenant la pose de *La dentellière* de Vermeer, je me suis mise à coudre devant la caméra dans un acte d'autoreprésentation, pour faire ainsi la preuve de mon existence. Sciemment le décor, la coiffure et les vêtements ont été choisis afin de ne pas désigner une époque précise. Avec un fil bleu, je couds l'ourlet de la robe que je suis en train de porter. Le tableau de Vermeer, cette femme absorbée par son ouvrage, m'a toujours semblé une manifestation de présence plus intense que toute représentation reprenant fidèlement les traits physiologiques d'une personne dont est dérivée ultérieurement la photographie d'identité. Cette dernière compte sur une neutralité et une objectivité du moyen technique utilisé, en lui prêtant la capacité de montrer la vérité. Sans vouloir repousser la vraisemblance – et de fait on dit que Vermeer a utilisé la chambre obscure⁵⁸⁵ – il m'importe davantage de considérer l'instance qui regarde afin de s'engager dans la transmission de cette vraisemblance. Il s'agit donc d'un portrait qui a eu un modèle, mais c'est aussi un portrait

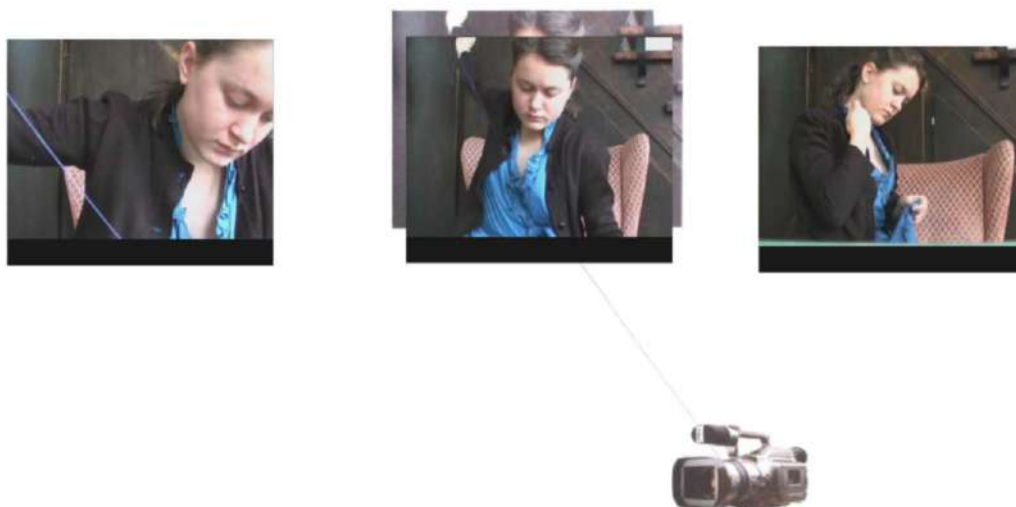
⁵⁸⁵ Certains chercheurs émettent un doute quant à l'emploi de la chambre obscure par Vermeer. Par exemple Svetlana Alpers, *The Art of Describing – Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, 1983.

générique, celui d'« un signe de vertu domestique, teintée de moralisme religieux »⁵⁸⁶ nous dit la page que consacre au tableau le Musée du Louvre. Mais ce dispositif peut nous conduire vers un niveau plus important d'impersonnalité : la preuve d'une présence humaine dont le peintre a été témoin et à la place de qui se situe la personne qui regarde aujourd'hui le tableau. La mimésis est ici la précision que Vermeer nous transmet du caractère indubitable de cette présence, et non pas le souci de nous rendre de manière mimétique et vraisemblable les traits de cette femme et ses circonstances de vie quotidienne que, plus de trois siècles après, on ne peut pas comparer à la réalité. Bien que Pasolini se soit souvent référé à l'histoire de la peinture, son discours sur la mimésis, notamment dans sa théorie sur le cinéma, va dans le sens d'un processus qui précède la captation de l'image filmée. Le film en est une condition essentielle, mais secondaire. Dans le *Décameron*, le peintre n'achève pas son travail ; en revanche il a posé son regard sur les personnages du film afin de les avoir comme modèles. Cette remontée à rebours dans le processus du peintre est pourtant l'achèvement d'un autre créateur : le réalisateur. La sacralité que le peintre s'apprête à conférer à ses contemporains, avec l'intention de les intégrer à une fresque représentant un épisode religieux sur les murs d'une église, s'arrête à mi-chemin et investit déjà ces personnes de sacralité, rien qu'en posant son regard sur eux. L'intention a fait son travail et le film permet de le voir même si la peinture ne sera jamais achevée. Ce moment de projection sur un visage, sur un corps, dont on n'expérimente que le résultat final dans la peinture, est montré dans le film comme un processus en cours. Mais il représente un achèvement pour le travail du réalisateur qui, en l'occurrence, procède plutôt comme un peintre plus tardif que l'époque de Boccacce, tel Vermeer, par exemple. Enfin cette projection du peintre qui reconnaît un visage ne s'applique pas sur une entité neutre, mais sur un être porteur de traits bien spécifiques : sa mimique, ses gestes, ses actions. Toutes ces coordonnées qui lui permettent d'exprimer, via l'accueil que lui offre le regard du peintre, une *subjective indirecte libre*. (On l'a déjà dit, *la subjective indirecte libre* n'est pas identifiable au point de vue subjectif du cinéma.)

La courte vidéo, *La couturière*, que j'ai réalisée en 2007, est une méditation sur les instances du regard. Lorsque j'ai filmé, il n'y avait personne derrière la caméra. Au moment du tournage, la caméra et moi étions présentes dans la même pièce, au même moment et liées par le fil à coudre. Il s'agit d'un lien concret : le fil à coudre, passé dans l'aiguille, qui transperce l'ourlet de ma robe est attaché au dispositif avec des roues sur lequel est posée la caméra. Au moment où l'on regarde le film, la caméra n'est plus là. Le fil l'est toujours, mais à quoi est-il relié désormais ? Qu'y a-t-il à l'autre bout du fil ? L'espace du spectateur. Si ma preuve d'être là était, lors du tournage, un lien concret avec l'objet caméra, avec la concomitance de sa présence matérielle, lorsque l'on regarde le film après, je la couturière tente de s'approprier un hors cadre qui tend à englober celui du

⁵⁸⁶ <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064918>

spectateur. Dans quelle mesure le lien matériel avec le hors cadre persiste après le tournage ? On ne perçoit pas le fil comme coupé, mais évidemment il ne sortira pas de l'écran pour intégrer l'espace réel du spectateur. La preuve de l'existence matérielle de l'objet caméra témoigne de l'existence de la personne à travers le lien concret qu'ils ont eu lors du tournage. C'est de cela que témoigne le mouvement engagé.

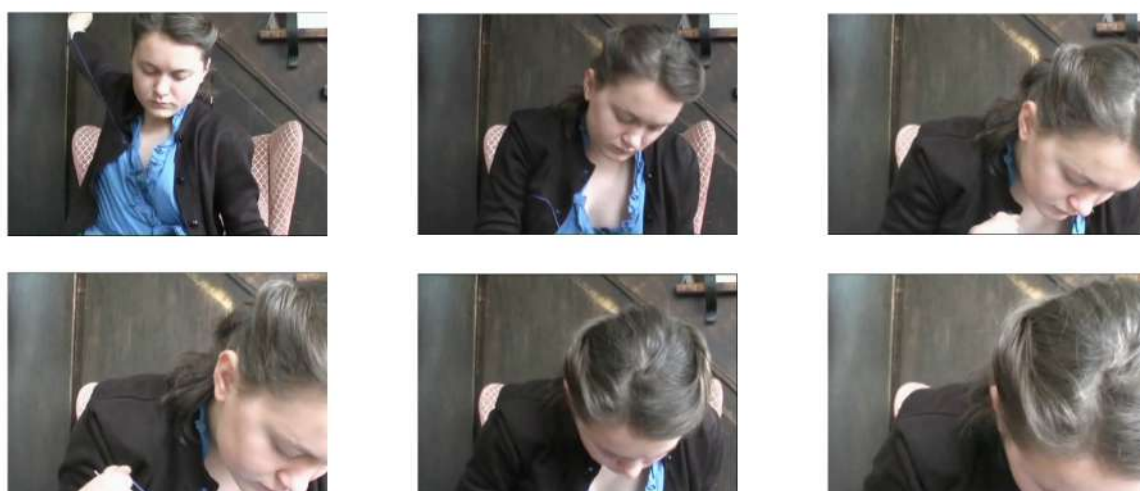


La caméra est reliée au fil à coudre et suit le mouvement de la couturière.



Lorsque l'autre bout du fil est trop près, la caméra est remise en position initiale.

Si au départ on suivait un geste, maintenant on est face à un visage.



L'action reprend, tirant le fil puis repoussant la caméra sur le rythme de la respiration. La partie détendue du fil se glisse entre le bras et la poitrine de la personne, il demeure proche du corps. Le cadre s'est involontairement décalé vers la gauche. Le modèle/la personne se penche sur son ouvrage mais, de ce fait, elle se prosterne aussi devant cette instance du regard dont elle ne contrôle pas le point de vue. Si la couturière maîtrise en partie le mouvement de l'appareil et le jour sous lequel elle se montre, le point de vue lui échappe.



La couturière sert son ouvrage près de son corps, mais le mouvement de l'appareil se soustrait à son emprise et affiche en bas de l'image une bavure verte : le bord du dispositif à roulettes qui porte la caméra.



Le jeu de pouvoir entre la façon dont l'une se montre aveuglement – la couturière – tandis que l'autre voit sans avoir des yeux – la caméra – s'intensifie dans des gestes plus abrupts et la couturière finit par être totalement décentrée, sa tête passant hors de l'image.

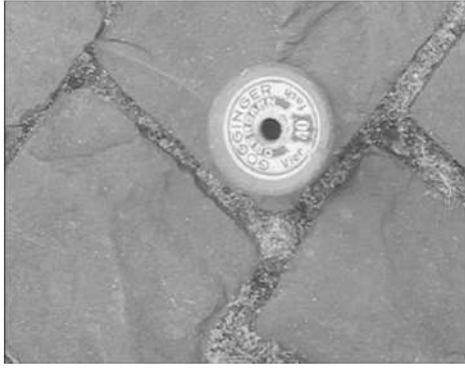
Le cheminement à travers l'histoire du tissu que l'on a suivi dans la présente recherche conduit non seulement à comprendre la coïncidence entre l'évolution de l'industrie textile et l'émergence de la modernité, mais aussi à la saisie souterraine d'un lien entre tissu et représentation de l'identité. C'est une trajectoire qui va du fil au tissu, puis à la grille de la modernité révélée par Rosalind Krauss, concomitante à la représentation de la perspective, et qui passe par l'usage de la chambre obscure, puis de l'appareil photo et de la caméra qui filme. On sait aussi que les frères Lumière ont

été inspirés par le fonctionnement de la machine à coudre lorsqu'ils ont entrepris d'améliorer l'invention d'Edison – le kinétoscope – et ont inventé le cinématographe⁵⁸⁷. L'image filmée a donc été mêlée à l'industrie textile dès ses prémises historiques, dans l'éclat de génie qui a conduit à son invention, dans sa mécanique interne initiale. Film et couture ont eu la même cause matérielle dans l'idéologie et dans la dynamique de la machine. *La couturière* essaie donc de joindre les deux bouts : une pratique de couture d'avant la machine et une caméra qui a déjà perdu la trace de sa similarité initiale avec la machine à coudre. Il reste l'autorité de la vraisemblance et de la machine investie avec le pouvoir de produire un témoignage incontestable, celui de la présence humaine. La couturière se penche devant cette autorité qui a donné le statut irrévocable à la photographie d'identité, à l'identification faciale, à cette vérification de l'identité qu'utilisent des institutions comme les banques par exemple. Cette aperception de la personne va de pair avec celle qui, en termes de droit, est analogue à celle contre laquelle s'exprime Simone Weil dans *La personne et le sacré*. Le cinéma fait les deux. Il tient pour une part à la reconnaissance institutionnelle de l'identité de la personne, mais, comme l'a dit Pasolini, il soutient aussi cette matière brute, onirique et pré-grammaticale. Le cinéma s'introduit d'une part dans le Weltanschauung qui a évolué côte à côte avec l'industrie textile, avec le gage de l'identité et avec l'aperception de la personne qui va avec. Mais, d'autre part, il chemine avec cette autre partie de l'humain, qui ne se laisse pas grammaticaliser, dont la mimésis ne se calque pas sur la vraisemblance. Si la mécanique du dispositif initial, le cinématographe, s'apparente au textile de par sa ressemblance avec le fonctionnement de la machine à coudre, l'organicité de la pellicule serait plutôt du côté du feutre.

II — LA MÉTHODE DE L'ASSASSIN DE DÜSSELDORF. LE FIL À COUDRE, INSTRUMENT DE LA FATALITÉ

La méthode de l'assassin de Düsseldorf, film que j'ai réalisé en 2010 à l'École des Beaux-Arts de Paris, met en jeu à travers le fil, la question de la vie et de la mort. Si la vie ne tient qu'à un fil, le film en fait de même. Un assassin en série tue ses victimes de manière mystérieuse à l'aide d'un fil, qu'il enroule sur la bobine en bois qu'il a trouvé par terre dans la rue au début du film.

⁵⁸⁷ « Le Cinématographe Lumière, inspiré de la machine d'Edison, combine le principe de la machine à coudre, pour entraîner la pellicule perforée, et l'idée qu'il faut réduire le temps d'éclairage de la pellicule afin d'obtenir de bonnes conditions de projection. L'appareil, qui peut servir à la fois de caméra et de projecteur, permet aussi de produire des copies positives pour la projection à partir d'un négatif développé. Il fonctionne à 16 images par seconde jusqu'à l'arrivée du cinéma parlant, en 1929. », <https://www.universalis.fr/media/AN050057/>



Au moment où l'assassin se penche sur la bobine et attrape le bout du fil, le film commence.



Le fil insinue le lien entre l'assassin et ses victimes qui conduit vers la mise à mort. La mort s'opère lorsque le fil manifeste sa connexion concrète avec le hors-cadre extra-diégétique. Assassin et victimes vivent sous le signe de la fatalité. Ces dernières l'attendent tout autant qu'il les guette et les poursuit.



Le fil manié par l'assassin est déjà relié au petit bateau en papier que la victime lance à l'eau. Comme dans un jeu enfantin empreint d'innocence et de vulnérabilité, la femme se sépare du bateau en papier qui glisse sur le cours de l'eau. Le pliage en papier, semblable à un sexe féminin, prend l'eau et arrive devant l'assassin. Le tour est déjà joué, l'assassin enroule le fil sur la bobine. Ce n'est que le début mais tout est déjà fini. Mue par le vent, la jupe de la femme se lève, s'ouvre comme une cloche en matière textile. Et le fil tire vers l'abîme, là où il n'y aura plus de corps. L'inconnu est appelé en scène par l'acte de tuer qui reste invisible. Il suffit que le hors-cadre fasse irruption, révélant le lien entre le fil et la caméra, pour qu'une vie se coupe.



Et voilà que la victime est désormais allongée parmi les feuilles, pendant que l'assassin rembobinant le fil attire l'espace inconnu et à jamais invisible du hors-cadre par-delà son corps. Ses liens avec la vie se défont également au niveau des chaussures. Le fil de la vie se retire de la robe et caresse sensuellement, une dernière fois, le cou de la victime. Et lorsque l'assassin a accompli son acte, ça tire toujours du côté de l'hors-cadre, la mort sévit encore, cette fois à travers le lacet.



Lorsque l'assassin quitte le lieu de son premier meurtre, le fil se mue en un rayon de lumière qui éclaire sa culpabilité, de dos. En marchant, pour la première fois, son corps projette une ombre.



La deuxième victime est aussi amenée en forêt. Lorsqu'elle regarde les rayons de soleil qui transpercent le feuillage, enlacée de dos par l'assassin, un rayon se fige, la regarde et pointe vers sa poitrine. C'est le fil. Il était auparavant imbu de lumière et de flou. Il est maintenant tendu comme une lance, la caméra qui y est attachée s'agite au sommet des arbres. Ce brouillage, mouvement hasardeux de l'appareil, produit le meurtre, tout en le cachant et en en préservant le mystère.



Le fil remonte le tissage de la robe, seule dynamique le long d'un corps inerte, exaltant la matière de la robe. Le vêtement couvre ce avec quoi on ne veut pas faire face : le corps devenu cadavre. Après avoir rembobiné le fil, l'assassin demeure perplexe. Il est lui-même, par l'activation du hors-cadre, en dehors de l'action qui vient de se passer.

Lorsqu'il rencontre la prochaine femme qu'il séduira lors d'une parade militaire, l'assassin manifeste l'impulsion de désir irrépensible envers elle par un geste incontrôlé : il arrache un bouton de sa propre veste, dont le fil était déjà un peu lâche.



Il l'attirera ensuite loin de la foule dans un endroit reculé où elle gît au pied d'un mur, tétanisée. Il agit dans l'ombre. L'assassin est tout autant fatalement attiré dans l'acte qu'il perpète que sa victime. Le hors-cadre lui tombe dessus, de dos. Il l'attire vers lui plutôt que vers elle.



Elle sera la seule victime à ne pas mourir, il s'est trompé quelque part. Elle survivra et se mettra à le suivre. Elle tentera d'empêcher le meurtre d'un homme et se trouvera engagée avec l'assassin et sa nouvelle victime dans un jeu de marionnettes, danse téléguidée, bateau à trois mâts.

Les personnages féminins sont aussi les fantômes d'un ancien cinéma, révolu mais toujours présent : Godard, Bresson, Bergman. Leur meurtre est par défaut impossible. Leurs réminiscences en tant que références rendront fou tout assassin – empreinte indélébile pour tout réalisateur. Elles sont la force du passé du cinéma, impossible à sortir du film, même en se liant concrètement à l'extérieur de la diégèse (avec le fil).



Une dernière rencontre entre la victime devenue détective et l'assassin, désormais épuisé, se pose comme la démonstration d'une dernière prouesse de séduction à laquelle la femme ne reste pas insensible, mais elle ira tout de même téléphoner à la police juste après. L'assassin a attaché son fil à la cigarette qu'elle s'apprête à allumer. Si dans sa main le fil est quasi invisible, lorsqu'il le meut et d'autant plus lorsqu'il a réussi son coup, le fil devient rayon de lumière, tâche blanche, éjaculation, marque d'irruption, brisure matérielle.



Enfin, lorsque l'assassin arrive sous la guillotine, la caméra tombe en chute libre, enregistrant le mouvement du terrible dispositif. Lorsqu'elle monte, elle tourne sur elle-même par la force de son poids et de sa morphologie. Un mouvement similaire a été utilisé dans *L'Argent*⁵⁸⁸ de Marcel L'Herbier pour montrer le fourmillement exaspérant à l'intérieur de la bourse.



⁵⁸⁸ Marcel L'Herbier, *L'Argent*, 164 mn, NB, France, 1928.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Ill.1. Pier Paolo Pasolini, *Décameron*, 1970 ; costume en feutre (gauche) et costume en tissu

(droite). p. 12

Ill.2. P. P. Pasolini, *Décameron*, 1971, Ciappelletto porte sa victime enfermée dans un sac et la précipite d'en haut d'une colline. p. 34

Ill.3. P. P. Pasolini, *Décameron*, Le conteur: du livre à l'oralité. p. 35

Ill.4. P. P. Pasolini, *Décameron*, Le conteur: un chemin à rebours du livre à la parole, à la mimique, au geste. p. 36

Ill.5. Jeune fille choisie par Pasolini pour jouer dans le *Décameron*. Elle disparaîtra dans le processus. *Il Mattino*, Naples, 30 août 1970. p. 85

Ill.6. Pasolini et Angela Luce sur le tournage du *Décameron*, photographie de Mario Tursi. *Gazzetta del Sud*, Messine, 26 septembre 1970. p. 95

Ill.7. Pasolini et Ninetto Davoli, *Gazzetta del Sud*, Messine, 26 septembre 1970. p. 96

Ill.8. Giotto, *Invidia*, début du 14^e siècle. p. 105

Ill.9. Portraits de Danilo Donati. p. 143

Ill.10. Portrait de Danilo Donati. p. 143

Ill.11. Michelangelo Durazzo, *Danilo Donati*, 1970. Donati travaille à son bureau en 1970, année du tournage du *Décameron*. p. 144

Ill.12. Michelangelo Durazzo, *Danilo Donati*, 1970. Donati est photographié avec une version du *Pêcheur à la coquille* de Jean-Baptiste Carpeaux. p. 145

Ill.13. Luchino Visconti, *La Terre tremble*, 1948, film emblématique du néoréalisme italien. p.146

Ill.14. Alain Cavalier, *La Fileuse*, 1987. Ce film porte le numéro d'ordre 2 dans la série consacrée aux femmes exerçant des métiers artisanaux (gauche). Les mains de la fileuse séparant la laine brute. p. 147

Ill.15. Alain Cavalier, *La Fileuse*, 1987. Différentes étapes de la teinture de la laine avec de la racine de garance. p. 148

Ill.16. Alain Cavalier, *La Fileuse*, 1987. Les deux bains de couleurs – l'un acide et l'autre basique – nécessaires à la teinture à la garance. p. 149

Ill.17. Alain Cavalier, *La Fileuse*, 1987. Les origines de deux autres pigments naturels : l'iris et le pourpre. p. 149

Ill.18. Alain Cavalier, *La Fileuse*, 1987. Laine teinte (gauche) et fuseau (droite). p. 149

Ill.19. Alain Cavalier, *La Fileuse*, 1987. Gros plans sur le processus de filage manuel de la laine. p. 150

Ill.20. Alain Cavalier, *La Fileuse*, 1987. Ces images montrent la radicale opposition avec le travail de Pasolini et Donati. Ici le processus de création est littéralement pointé du doigt, dans le cas des costumes de Donati pour le *Décameron* il reste mystérieux. Pasolini ne prends jamais cette emprise sur les gens qu'il filme, y compris dans les entretiens ou lorsqu'il interprète lui-même un rôle. p. 150

Ill.21. Alain Cavalier, *La Fileuse*, 1987. Laine teinte et aperçu d'un bout de la *Tapisserie de Bayeux* qu'Anna est en train de reconstituer par le procédé original. p. 151

Ill.22. Alain Cavalier, *La Fileuse*, 1987. Anna travaille à son oeuvre et Alain Cavalier travaille à son oeuvre qu'est le film sur Anna. Les mains juxtaposées ici montrent la concomitances des deux processus de travail. p. 152

Ill.23. Alain Cavalier, *La Fileuse*, 1987. On quitte l'artisaine heureuse du processus qu'implique son travail. Sa persévérance est d'inspiration chrétienne. p. 153

Ill.24. P.P. Pasolini, *Décameron*, 1971. Apparition du nom de l'auteur sur le générique du film. p. 157

Ill. 25. P.P. Pasolini, *Décameron*, 1971, Variations de teinte à l'arrière-plan du générique. p. 158

Ill.26. Yvonne Rainer, *Film About A Woman Who...*, 1974, © photographie Babette Mangolte. Porter du texte sur son corps. p. 159

Ill.27. Vito Acconci, *Trademarks*, September 1970, Photographed Activity/Ink Prints, Photos: Bill Beckley. p. 160

Ill. 28. Andy Warhol, *Sleep*, 1964. Le film est composé de plans rapprochés d'un nu, dormant, en temps réel. p. 162

Ill.29. Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, 1959. Plans rapprochés sur des nus enlacés au tout début du film. Sur leur intimité s'imprègne une voix off parlant d'événements collectifs tragiques. p. 164

Ill.30. Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, 1970. Confusion de l'intimité et du collectif dans les corps enlacés et éparpillés dans un paysage désert - fin du film. p. 164

Ill.31. P.P.Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, 1972. Le nom de l'auteur sur le générique du film et premières images du film. p. 168

Ill.32. P.P.Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, 1972. Portraits très singuliers révélés par les premiers plans du film. p. 168

Ill.33. P.P.Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, 1972. Le film débute contrairement au *Décameron*, qui commence avec un meurtre, avec le spectacle d'une violence bénigne, mise en scène comme spectacle. p. 169

Ill.34. P.P.Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, 1972 (en haut). Robert Bresson *Au hasard Balthazar*, 1966 (en bas). Lorsque les gens s'adonnent à des actes incensés, le regard caméra de l'animal semble dénoter une conscience sur les faits que les humains n'ont pas. p. 170

Ill.35. Piero della Francesca, *Victoire de Constantin sur Maxence*, *La Légende de la Vraie Croix*, Église Saint François, Arezzo, 1452-1466. On y retrouve le regard animal qui appelle le public à une prise de conscience sur des faits auxquels les humains s'adonnent inconsciemment. p. 171

Ill.36. Costumes en feutre créés par Donati pour le *Décameron* de Pasolini (gauche). Reconstitutions de draps de laine médiévaux au Musée du tissu de Prato (droite). p. 177

Ill.37. Jackie Kennedy à la Maison Blanche, décembre 1961 Wikimedia Commons, JFK Library and Museum, (gauche). Créations de Cardin et Lanvin Castillo, *Elle*, 4 mars 1960 (droite haut). Leipzig, RDA, 1966 (droite bas). p. 180

Ill.38. Costume de la Renaissance réalisé par Donati pour *La Mandragore* (gauche). Rosanna Schiaffino dans *La Mandragore*, on peut remarquer la texture de son costume (droite haut). Rosanna Schiaffino avec Totò dans *La Mandragore* (droite bas). p. 181

Ill.39. Caractéristiques de la mode des années 1960 résumées sur le *portaildelamode.com*. p. 183

Ill.40. Ninetto dans le *Décameron* de Pasolini vêtu de couleurs très à la mode dans les années 1960-1970 pour incarner un personnage médiéval, Andreccio de Pérouse. p. 189

Ill.41. Affiche de mode popularisant la robe mini en couleurs jaune et blanc à Londres (gauche). Courrèges au salon du prêt-à-porter en novembre 1971, comme Andreuccio, il porte une veste jaune (droite haut). Tenue créée par Courrèges pour Diana Ross en 1965, cliché de Helmut Newton. (droite bas). p. 190

Ill.42. Robe mini couleur jaune citron, créée par Courrèges en 1967 (gauche). Marella Agnelli portant une robe Courrèges, *Vogue*, janvier 1967, photo de Henry Clarke (gauche). p. 191

Ill.43. Création de Courrèges reprennant les coupes de la mode infantile (gauche). Patrons pour vêtements de petites filles de la même période (droite). p. 192

Ill.44. Pia Degermark vêtue de jaune et blanc dans le film *Elvira Madigan* de Bo Wiedberg, 1967. p. 196

Ill.45. Les plis du costume en feutre d'Elisabetta dans le *Décameron* dans des différentes situations d'éclairage. p. 198

Ill.46. Agostino di Duccio, Oratoire de Saint Bernardin de Pérouse, 1457-1461 (gauche). Inspiration antique pour les plis fluides de la Renaissance (droite haut). Yves Saint-Laurent, femmes vêtues de robes Mondrian et photographiés devant des oeuvres de Mondrian, 1965 (droite bas). p. 200

Ill.47. Écailles de la fibres de laine s'ouvrant avec l'humidité et la chaleur pour ensuite s'interpénétrer et former des liens inextricables. p. 201

Ill.48. Présence des écailles sur différents types de fibres. On remarque qu'un des buts de la création de la fibre synthétique – le polyester – est d'éviter les écailles. p. 202

Ill.49. Images au microscope électronique de la fibre de laine non-traité puis traité chimiquement pour perdre ses écailles. p. 205

Ill.50. Examen de la laine sur le corps de l'animal. Image du livre de Vincenzo Pediglieri, *Le lane d'Italia*. p. 220

Ill.51. Document exposé au Musée des tissus de Parton dont le cartel indique : « Preuves de teinture pour les chapeaux en feutre. Exercice de teinture chimique. Institut technique « Tullio Buzzi », Prato, 1930-1940. p. 221

Ill.52. Formes pour fez, manufactures de Prato, première moitié du 19^e siècle, terre cuite moulée. Musée du tissu de Prato (gauche). Fez, manufacture turque, fin 19^e ou début 20^e, laine tricotée et feutrée. Musée du tissu de Prato (droite). p. 222

Ill.53. Saut des moutons pour le lavage de la laine directement sur le corps de l'animal. Vincenzo Pediglieri, *Le lane d'Italia*. p. 226

Ill.54. Filature à la main (gauche). Ghandi avec rouet (droite haut). Métier à filer des années 1950. p. 229

Ill.55. Les Moires (gauche haut). La Fortune tournant sa roue un bandeau sur les yeux (gauche bas). Machine pour le lavage de la laine crasseuse (droite haut). Métier à carder (droite bas). p. 230

Ill.56. Chute d'une personne dans l'esquisse faite par (l'élève de) Giotto dans le Décaméron de Pasolini (gauche). Mouton jeté à l'eau pour le lavage de la laine sur le corps de l'animal (droite haut). Reconstitution de la chute de Pinelli par la fenêtre du commissariat de police (droite bas). p. 231

Ill.57. Capture d'écran du film "Marcia del lavoro Pontedera". Les manifestants portent un écriteau sur lequel il est marqué "Non siamo colpiti dal maltempo ma dalla furia padronale". p. 232

Ill.58. Charlie Chaplin, *Temps modernes*, Etats-Unis, 1936. L'ouvrier pris dans les engrainages de la machine. p. 234

Ill.59. Charlie Chaplin, *Temps modernes*, Etats-Unis, 1936. p. 234

Ill.60. La vue du ciel que découvrent les marionnettes jetées dans la fosse à ordures dans *Qu'est-ce que les nuages ?* (gauche haut). Feutre vu au microscope Dino Lite 50X, États-Unis (gauche bas). Personnage du *Décameron* de Pasolini avec un vêtement en feutre (droite haut). Image à échelle 20000 nm montrant la kératine présente dans la fibre de laine enroulée sous forme d'hélice alpha (droite bas). p. 236

Ill.61. Costume en feutre réalisé par l'artiste Joseph Beuys en 1970. p. 250

Ill.62. Joseph Beuys, *Ja Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee*, feutre et bande magnétique, 1969 (gauche). Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, coyote sauvage, feutre, canne, paille, journaux, 1974 (droite). p. 253

Ill.63. Joseph Beuys, *Intuition*, boîte en bois avec dessin au crayon, 30x12x6 cm, 1968. p. 256

Ill.64. Les Tatars dans la Wehrmacht (gauche). Population de la Crimée rendue nomade par les désastres de la guerre (droite haut). Première page de journal présentant avec humour noir le lourd sacrifice humain qu'a entraîné la « victoire » de Sébastopol. (droite bas). p. 259

Ill.65. Processus manuel de fabrication du feutre au début du 20^e siècle. Images du livre de Róna-Tas. p. 263

Ill.66. Processus manuel de fabrication du feutre au début du 20^e siècle. Images du livre de Róna-Tas. p. 264

Ill.67. Processus manuel de fabrication du feutre au début du 20^e siècle. Images du livre de Róna-Tas. p. 265

Ill.68. Processus manuel de fabrication du feutre au début du 20^e siècle. Images du livre de Róna-Tas. p. 266

Ill.69. Assemblage d'images juxtaposant les grilles formées par le fil de trame et de chaîne et la grille nécessaire pour réaliser la perspective dans les arts plastiques, ainsi que le dénudement de la grille dans l'art moderne. p. 271

Ill.70. Utilisation de la grille dans la représentation de la perspective. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, 1475 (gauche). Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435 (droite). p. 272

Ill.71. Rapprochement entre le métier à tisser et les dispositifs à grilles utilisés pour la représentation de la perspective. p. 273

Ill.72. Feutre vu au microscope (gauche). Jackson Pollock, *One : Number 31*, peinture à l'huile et peinture émail sur toile, 1950 (droite). p. 275

Ill.73. Captures d'écran du film de Werner Krüger, *Jeder Mensch ist ein Künstler*, 1979 où l'on voit Beuys réaliser la performance *Feuerstätte*. p. 276

Ill.74. Artistes portant un chapeau dans des portraits ou autoportraits : Joseph Beuys, Pasolini en tant qu'élève de Giotto dans le *Décameron*, Giotto autoportrait présumé à la Chapelle Scrovegni, portrait de Giotto par un peintre anonyme. p. 288

Ill.75. Deux titres de livres comportant le mot mimésis, l'un sur Beuys, l'autre de Pasolini. p. 292

Ill.76. Lorsque l'artiste est dépourvu de son chapeau. p. 296

Ill.77. Pasolini en (élève de) Giotto sans chapeau, avec chapeau et avec bandeau. p. 298

Ill.78. L'artiste s'auto-représentant sans chapeau: Masaccio, Piero della Francesca, Pasolini (Giotto). p. 303

Ill.79. Mishima avec bandeau au moment de son suicide (gauche). Pasolini en tant que (élève de) Giotto dans le *Décameron* portant un bandeau lorsqu'il fait face à son oeuvre. p. 304

Ill.80. Beuys sans chapeau peu avant sa mort et signature de Beuys avec dessin de chapeau. p. 305

Ill.81. Généalogie culturelle du chapeau melon: Chaplin, Beckett, Magritte. p. 307

Ill.82. Lars von Trier, *The House that Jack Built*, 2h35, Danemark, 2018. p. 314

Ill.83. Les personnages représentant un pouvoir autoritaire dans les films de Pasolini coiffés de chapeau exubérants par Donati. p. 315

Ill.84. Le champignon S. Dehoogii autour d'une fibre de carbone (gauche haut). Tissu de carbone (gauche bas). Fibres de carbone d'un feutre nu, sans champignon (droite haut). Feutre de carbone observé en tomographie 3D (droite bas). p. 315

Ill.85. Explication du fonctionnement du microscope à effet tunnel par Annick Loiseau dans la conférence *Le graphène : un matériau miracle ?* p. 317

Ill.86. Bromure d'argent dans la gelatine de la pellicule photographique. p. 320

- Ill.87.* Pelote de nanofibre de carbone et structure filamenteuse de l'argent dans les épreuves photographiques développées. p. 321
- Ill.88.* Masetto da Lamporecchio se coiffant d'un chapeau afin de faire semblant qu'il est sourd-muet. P.P.Pasolini, *Décameron*, 1971. p. 325
- Ill.89.* Les coiffes des femmes dans le *Décameron* de Pasolini, alibis de savoureuses tromperies. p. 326
- Ill.90.* Personnes vêtues de feutre dans la mise en scène du Jugement dernier de Pasolini dans le *Décameron*. p. 329
- Ill.91.* Rencontre entre l'homme de Malpertugio et Andreuccio. Un face à face entre la vraie douleur existentielle et une malchance temporaire. p. 332
- Ill.92.* Mise en rapport des tissus effilochés et grossiers dans le *Décameron* (1971) et le vêtement en *tela di sacco* que se crée un couturier au chômage dans un sketch italien (1958). p. 338
- Ill.93.* Étapes de la fabrication du vêtement en *tela di sacco* par Femio Saolini dans le petit sketch qui clôt la *La settimana INCOM 01686*. p. 339
- Ill.94.* *La settimana INCOM 01686, E per finire*. p. 339
- Ill.95.* Après une scène voluptueuse de meurtre, Ciappelletto soulève difficilement le sac dans lequel se trouve sa victime. La scène est filmée de près, on y perçoit en détail les matières et leur rapport sensuel et parfois rude aux corps. P.P.Pasolini, *Décameron*, 1971. p. 343
- Ill.96.* Marilyn Monroe portant un sac de pommes de terres effiloché sur les bords pour défier la vulgarité. p. 344
- Ill.97.* Ourlets effilochés sur les bords des vêtements en tissus créés par Donati pour le *Décameron* de Pasolini. p. 347
- Ill.98.* Vêtements des paysans et sous-prolétaires interviewés par Pasolini dans *Enquête sur la sexualité*. p. 348
- Ill.99.* Un aperçu sur la manière dont s'abîment les vêtements tissés dans *La Taranta* de Gian Franco Mingozzi, 1962. p. 350

Ill.100. Les vêtements en matière brute et effilochée sur les bords des frères franciscains dans *Francesco, giullare di Dio* de Roberto Rossellini, 1950. p. 351

Ill.101. Les vêtements en matière brute et effilochée sur les bords des frères franciscains dans *Francesco, giullare di Dio* de Roberto Rossellini, 1950. (De plus près). p. 353

Ill.102. Vêtements de frères franciscains portés par Totò et Ninetto dans *Uccellacci e ucellini* de Pasolini, très similaires aux vêtements des frères franciscains du film de Rossellini. p. 355

Ill.103. Costumes aux bord effilochés créés par Donati pour le *Décameron* (1971) mis en parallèle avec des vestes effilochées Chanel créées par Karl Lagerfeld en 2009. p. 357

Ill.104. Le tailleur classique en tweed créé par Chanel et le tailleur en tweed revisité par Lagerfeld avec les bords effilochés. p. 358

Ill.105. Moins connus mais révélés par l'exposition consacrée à Chanel au Palais Galliera en 2021, tailleurs Chanel à bords effilochés datant de 1970, année du tournage du *Décameron* de Pasolini. p. 360

Ill.106. Différentes exemples de lisières, notamment sur des tissus français et italiens. p. 362

Ill.107. Illustration de la différence entre pleine laize et contresens. p. 365

Ill.108. Analogie entre le contresens du tissu et le contresens dans les propositions logiques. p. 366

Ill.109. Disposition du fil de trame et du fil de chaîne dans le tissu fini. p. 366

Ill.110. “Destroy” T-shirt de Vivienne Westwood, 1977. p. 370

Ill.111. Johannes Vermeer, *La Dentellière*, 24x21cm, huile sur toile collée sur bois, 1669/1670, Musée du Louvre Département des peintures, Paris, France. p. 384

Ill.112. Johannes Vermeer, *Vue de Delft*, 1658-1660, La Haye, Mauritshuis, Ninetto dans le rôle d'Andreuccio dans le *Décameron* de Pasolini, costume de Donati. p. 385

Ill.113. Jean Dréville, *Autour de « L'Argent »*, 1928. p. 387

Ill.114. L'intérieur de la Bourse de Milan après l'explosion du 12 décembre 1969. p. 391

Ill.115. P.P.Pasolini, *12 dicembre*, 1970 (avec Lotta Continua). Discours de l'ouvrier sourd-muet. p. 393

TABLE DES TABLEAUX

1. Tableau 1. Les bases des langages littéraires et cinématographiques. p. 20
2. Tableau 2. Différentes types de sémiotiques. p. 20
3. Tableau 3. Éléments constituant le patrimoine commun de signes. p.21
4. Tableau 4. Catégories et sous-catégories des *im-signes*. p. 21
5. Tableau 5. Exemples d'*im-signes* se manifestant par des réactions collectives/en collectivité. p. 21
6. Tableau 6. Différences entre le langage poétique ou philosophique et celui cinématographique. p. 22
7. Tableau 7. Création des *lin-signes*. p. 22
8. Tableau 8. Étapes de l'intervention de l'écrivain sur le langage lors de l'invention poétique. p. 23
9. Tableau 9. Étapes de l'intervention de l'auteur de cinéma sur le langage des signes visuels. p. 24
10. Tableau 10. Les qualités intrinsèques du cinéma qui font de lui une *langue de poésie*. p. 26
11. Tableau 11. La qualité indirecte et subjective de la communication à travers les images. p. 27
12. Tableau 12. Reprise du tableau 6. p. 35
13. Tableau 13. Reprise du tableau 6 avec l'intégration du tissu et du feutre dans la dualité. p. 39
14. Tableau 14. Mises en rapport de différentes instances de communication autour du *Décameron*. p. 73

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages imprimés

- Alpers, Svetlana, *The Art of Describing – Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornelius Heim, Paris, Gallimard, 1968.
- Id., *Figura*, Paris, Macula, Collection « Argô », 2003.
- Aumont, Jacques, *À quoi pensent les films ?*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1996.
- Id., *Matière d'images, redux*, Paris, Éditions de la Différence, 2009.
- Attolini, Vitto, *Immagini del Medioevo nel cinema*, Bari, Edizioni Dedalo, Collana "Ombra sonora" diretta da Guido Aristarco, 1993.
- Bachelard, Gaston, *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, 1927.
- Ballmer, Daniel « Wer hat Beuys' Feuerstätte zerstört ? », in *bz Basel*, 06/09/2017.
- Barthes, Roland, « Le match Chanel-Courrèges », *Marie Claire*, septembre 1967.
- Barack, Johanna, *Hin zum Film zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: « Lebende Bilder » in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2015.
- Barbierri, Gino, « La produzione delle lane italiane dall'età dei comuni al secolo XVIII », in *Economia e storia*, 1973, II.
- Baur, Simon, « Beuysnobiscum, Basel und sein Brandstifter » in *Aargauer Zeitung*, Basel, 19/12/2014.
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2011.
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.
- Benedetti, Carla, Giovanni Giovannetti, *Pédé, et c'est tout. Pétrole ou les dessous cachés du meurtre de Pasolini*, traduit de l'italien par Laurent Lombard et Davide Luglio, Éditions Mimésis, 2017.

- Benjamin, Walter, *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.
- Benoît XVI, *Jésus de Nazareth*, Paris, Flammarion, 2007.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, introduction, notes, chronologie et bibliographie par Denis Forest, édition établie sous la direction de Paul-Antoine Miquel, Paris, GF Flammarion, 2012.
- Bernus, Edmond, Guillaume Henri « Le Nomadisme pastoral en question », *Études rurales*, n°120, 1990. Identité. pp. 41-52; doi : <https://doi.org/10.3406/rural.1990.3288>.
- Beuys, Joseph, *Jeder Mensch ist ein Künstler*, Gespräche auf der documenta 5/1972, Frankfurt am Main und Berlin, 1988, p. 29.
- Boccace, *Décameron*, traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec, Paris, Le livre de poche, coll. « Bibliothèque classique », 1994.
- Id., *Decameron*, Milano, BUR Classici, 2013.
- Id., *Il Comento alla Divina Commedia, e gli altri scritti intorno a Dante*, vol. 1, iBooks, projet Gutenberg.
- Boucher, François, *Une Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 1965.
- Braudel, Fernand, « Discorso inaugurale » dans Istituto Internazionale di Storia Economica « F. Datini », Prato, *Atti della prima settimana di studio (18-24 aprile 1969), La Lana come materia prima*, Florence, Olschki, 1974.
- Bunn, Stephanie, « A 'Making Point of View' : deep knowledge from local practice, with special reference to felt-makers in Kyrgyzstan », *Journal of Museum Ethnography*, n° 24 (2011), p. 23-40.
- Chevrier, Jean-François, Élia Pijolet, en collaboration avec Herzog & de Meuron : Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Aliénor de Chambrier, Stefanie Manthey, Esther Zumsteg, *de Bâle – Herzog & de Meuron*, Bâle, Birkhäuser Verlag, 2016.
- Costanzo, Alexandre, *Rosa Luxemburg – Les lettres de prison*, *lundimatin* n°246, 9 juin 2020.
- Crainz, Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli Editore, Collection « Virgolette », 2005.
- Dante, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere (Società Dantesca italiana. Edizione Nazionale), 1995.
- Id., *Œuvres complètes*, traductions de Christian Bec, Roberto Barbone, François Livi, Marc Scialom et Antonio Stäuble, sous la direction de Christian Bec, Librairie générale française, La Pochothèque, 1996.
- Id., *La Divina Commedia. Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, coll. « Oscar classici », Mondadori, 2005.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1972/1973.

- Id., *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- Delort, Robert, *La Vie au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points-histoire », 1982.
- Dennett, Daniel, *The Future of Life – Schrödinger at 75 : The Future of Biology*, Trinity College Dublin, novembre 2018.
- Descola, Philippe, « Claude Lévi-Strauss, une présentation », *La lettre du Collège de France*, Hors-série 2, 2008.
- Desrosiers, Sophie, « Le tissu comme un être vivant ? À propos du tissage à quatre lisières dans les Andes », in *Lisières & Bordures*, p. 117-125.
- Deverre, Marie, *Les Tatars de Crimée : de l'exil au retour national*, Institut de Sciences politiques de Grenoble, mémoire de Master II sous la direction de Jean-Paul Burdy et Jean Marcou, 2013, HAL Id : dumas- 00938350.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1990.
- Doren, Alfred, *Studien aus der florentiner Wirtschaftsgeschichte. Die florentiner Wollentuchindustrie von vierzehnten bis zum sechzenten Jahrhundert, ein Beitrag zur Geschichte des modernen Kapitalismus*, Stuttgart, Cotta, 1901.
- Dufaud, Grégory, « La Déportation des Tatars de Crimée et leur vie en exil (1944-1956). Un ethnocide ? » in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2007/4, n°96.
- Fiawoo, Marie-Faith, *Etude par microscopie électronique en transmission de la germination et de la croissance des nanotubes de carbone synthétisés à moyenne température*. Physique [physics]. Université Paris Sud - Paris XI, 2009. Français. tel-00439903, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00439903>.
- Fiemeyer, Isabelle, *Chanel l'énigme*, Paris, Flammarion, 2016.
- Freud, Sigmund, *Malaise dans la culture*, Paris, Flammarion, 2019.
- Gérard-Marchant, Laurence, « Les Humanistes de la première Renaissance, la peinture et l'étoffe », dans *Échanges et cultures textiles dans l'Europe pré-industrielle*, Actes du colloque de Rouen, 17-19 mai 1993, REVUE DU NORD, Hors Série, Collection Histoire. N°12 1996, Université Charles de Gaulle Lille III, p. 129-155.
- Geirnaert, Danielle, « Le travail des franges. Quelques remarques comparatives à partir d'exemples indonésiens » in *Lisières & Bordures. Actes des premières journées d'études de l'Association Française pour l'Étude du Textile (Paris, 13-14 juin 1996)* sous la direction de Françoise Cousin, Sophie Desrosiers, Danielle Geirnaert et Nicole Pellegrin, Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre, Éditions Les Gorgones, Trames & savoirs, 2000.
- Getto, Giovanni, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, G. B. Petrini, 1958.
- Gieseke, Frank, Albert Markert, *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie*, Berlin, Elefant Press, 1996.

- Goblot, Edmond, *Le Vocabulaire philosophique*, cinquième édition, Paris, Librairie Armand Colin, 1920.
- Guemriche, Salah, « Comment le mythe de Charles Martel et de la bataille de Poitiers en 732 s'est installé dans l'histoire ? », *Le Monde*, 5 juin 2015.
- Haenlein, Carl, (dir), *Jospeh Beuys. Eine Innere Mongolei. Dschingis Khan, Schamanen, Aktricen, Ölfarben, Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten*, (catalogue de l'exposition qui a eu lieu du 20 juin jusqu'au 16 septembre 1990), Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1990.
- Hammen, Émilie, Benjamin Simmenauer *Les Grands textes de la mode*, Institut français de la mode, Paris, Éditions du regard, collection « Essentiels en poche », 2017.
- Hyde, Nina, « Wool – fabric of history » p. 522-591, reportage central du *National Geographic*, vol.173, n°5, mai 1988 ; photographies par Cary Wolinsky.
- Joubert-Laurencin, Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.
- Jürgen, Paul, « Perspectives nomades. État et structures militaires », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2004/5 (59e année).
- Kamin, Dan, « Une musique visuelle » in *Charlie Chaplin, L'homme orchestre*, catalogue d'exposition sous la direction de Kate Guyonvarch et Mathilde Thibault-Starzyk, comissariat Sam Stourdzé, Éditions de la Marinière, Philharmonie de Paris Musée de la Musique, Paris, 2019.
- Krauss, Rosalind, « Grilles » in *Communications*, n°34, 1981.
- Laufer, Berthold « The Early History of Felt », in *American Anthropologist*, New Series, Vol. 32, No. 1 (Jan. – Mar. 1930), p. 1-18
- Laver, James, *A Concise History of Costume*, Londres, Thames and Hudson, 1969.
- Leroi-Gourhan, André, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943.
- Lévi-Strauss, Claude, *Histoire et ethnologie*, *Annales E.S.C.*, nov.-décembre, 1983, p. 1217-1231
- Id., *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- Lévi-Pisetzky, Rosita, *Storia del costume in Italia*, Milan, Istituto editorial italiano, 1964-1969.
- Marx, Karl, *Œuvres*, édition établie par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 1982.
- Mcluhan, Marshall, *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- Millet, Audrey, *Fabriquer le désir. Histoire de la mode de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Belin/Humensis, 2020.
- Mongrenier, Jean-Sylvestre, *Tatares de Crimée. Domination, soumission et ethnocide*, 19 mai 2014, site Institut Thomas More.
- Monod, Jacques, *Le Hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

- Morand, Paul, *L'Allure Chanel* (première parution 1971), Paris, Gallimard, 1996.
- Murray, Alexander, *Reason and society in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- Naldini, Nico, *Pasolini, biographie*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 1991.
- Naze, Alain, *Le féminisme critique de Pasolini, avec un commentaire de Stefania Tarantino*, FMSH-WP-2013-28, février 2012.
- Noto, Giuseppe, *Storia della letteratura e didattica della lingua: cinque autori irrinunciabili* ayant eu lieu à L'Accademia delle Scienze di Torino en juillet 2016.
- Olschki, Leonardo, *The Myth of Felt*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1949.
- Pasolini, Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964.
- Id., « Io e Boccaccio », entretien avec Dario Bellezza publié dans *L'Espresso colore* 47, 24 novembre 1970.
- Id., *La divina mimesis*, Torino, Einaudi, 1975.
- Id., « Abjura della Trilogia della vita », *Corriere della sera*, 9 novembre 1975
- Id., *L'Expérience hérétique. cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976.
- Id., *L'odeur de l'Inde*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Éditions Denoël, Paris, 1984.
- Id., *Opera completa*, Milan, Mondadori, coll. "I Meridiani", 1998-
- Id., *Porno-Théo-Kolossal* suivi de *Le Cinéma*, édité par Davide Luglio, traduction par Hervé Joubert-Laurencin, revue par Davide Luglio, traduction de *Le cinéma* par Davide Luglio, Éditions Mimésis, 2016.
- Pastoureau, Michel, Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions Points, collection « Histoire », 2005.
- Pediglieri, Vincenzo, *Le lane d'Italia (con premessa sulle lane in genere e cenni sulle prime lavorazioni)*, Roma, Ramo editoriale degli agricoltori, 1974.
- Pellegrin, Nicole, « Des mots et des lisières. Rêveries lexicales et propos liminaires », in *Lisières & Bordures. Actes des premières journées d'études de l'Association Française pour l'Étude du Textile (Paris, 13-14 juin 1996)* sous la direction de Françoise Cousin, Sophie Desrosiers, Danielle Geinaert et Nicole Pellegrin, Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre, Éditions Les Gorgones, Trames & savoirs, 2000.
- Pfeiffer, Alice, « Mort d'André Courrèges, créateur de mode, adepte des lignes futuristes et épurées », *Le Monde*, 08 janvier 2016.
- Piron, Sylvain, *Généalogie de la morale économique*, Bruxelles, Zones sensibles, 2020.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954.

- Quintavalle, Antonio Carlo (dir), *Atelier Farani. Pasolini : il costume nel film*, Milano, Skira, 2002.
- Randall, S., & Hill, A., « Problèmes posés par l'étude de la démographie des pasteurs nomades et agro-pasteurs du Sahel»: 21-42. Hill, A., Jemal, Y. & Thiam, A., *Population, santé et nutrition au Sahel. Études sur le bien-être de certaines communautés de l'Afrique de l'Ouest*. London, School of Hygien and Tropical Medecine.
- Rappmann, Rainer, Peter Schata und Volker Harlan, *Soziale Plastik: Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg 1976.
- Róna-Tas, András, « Felt-Making in Mongolia », *Acta Orientalia Academiae Scientarum*, Vol. 16, No. 2, 1963.
- Roselle, Bruno du, *La Crise de la mode*, Paris, Fayot, 1973.
- Roulot, Danielle, *Schizophrénie et langage ou « Que veut dire le mot chapeau ? »*, Toulouse, Éditions érès, Collection « Des travaux et des jours », 2004.
- Rousseau, Caroline, « André Courrèges était un visionnaire », *Le Monde*, 08 janvier 2016.
- Rumble, Patrick, Bart Tesa, *Pier Paolo Pasolini. Contemporary perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.
- Schmitt, Jean-Claude, *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque illustrée des histoires », 2016.
- Schrödinger, Erwin, *Physique quantique et représentation du monde*, introduction de Michel Bitbol, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Sciences », 1992.
- Id., *What is life ? The physical aspect of the living cell* (première publication 1944) with *Mind and Matter* (première publication 1958) & *Autobiographical Sketches* (première publication 1992), Cambridge University Press, 2013.
- Schulte, Aloys, « La lana come promotrice della floridezza economica dell'Italia nel Medioevo », in *Atti del congresso internazionale di scienze storiche*, Roma, 1-9 aprile 1903, III : Atti della sez. II : Storia medievale e moderna, 1906.
- Scoditti, Luigi, « Le famose lane tarantine dell'epoca romana » in *Rivista di Storia dell'Agricoltura*, 1963, a. III, mar., n. 1.
- Sheppard, Eugenia, « Courrèges covers the stores », in *Women's Wear Daily*, 17 novembre 1967.
- Simmel, Georg, *Intuition de la vie*, Paris, Payot, 2017.
- Solovieva, Olga V., « The Intellectual Embodied in his Medium, or the Cinematic Passion of Pier Paolo Pasolini » in *Italian Culture*, Volume 29, 2011.
- Thiébaud, Raymond, *La Fabrication des tissus*, Paris, Armand Colin, 1961
- Tosi Pamphili, Clara, *Trame di cinema. Danilo Donati e la Sartoria Farani*, Milano, Silvana Editoriale, 2014.
- Tournier, Michel, Edouard Boubat, *Vues de dos*, Paris, Gallimard, 1981.
- Vecce, Carlo, *Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno*, Roma, Carocci editore, 2022.

- Viano, Maurizio, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1993.
- Vilet Bramley, Ellie, « Distressed fashion : making sens of pre-ripped clothes », *The Guardian*, 18 august 2017.
- Villani, Simone, *Il Decameron allo specchio, Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli, 2004.
- Warburg, Aby, *Essais Florentins*, traduit de l'allemand par Sibylle Müller, présentation par Eveline Pinto, Paris, Hazan, 2015.
- Weil, Simone, *La personne et le sacré*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2017.
- Id., *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2021.
- Wishburn, Fisher Alan, *The Crimean Tatars*, Stanford, California : Hoover Institution Press, 1978.

Oeuvres et documents audiovisuels

- Antonioni, Michelangelo, *Le Désert rouge*, Italie, 1964.
- Bertolucci, Bernardo, *Prima della rivoluzione*, Italie, 1964.
- Biagi, Enzo, Émission télévisuelle « Terza B facciamo l'appello », Rai Uno, Italie, 1971.
- Cavalier, Alain, *La Fileuse*, France, 1987.
- Chaplin, Charles, *La Ruée vers l'or*, Etats-Unis, 1924.
- Id., *Temps modernes*, Etats-Unis, 1936.
- Chiesi, Roberto et Loris Lepri, *Il corpo perduto di Alibech*, Italie, 2005.
- Demy, Jacques, *Les Parapluies de Cherbourg*, France, 1964.
- Diuedonné, François, *André Courrèges au salon du prêt à porter 1971*, Archive INA ; *Aujourd'hui madame* 11/11/1971.
- Dréville, Jean, *Autour de « L'Argent »*, France, 1928.
- Fellini, Federico, *Huit et demi*, Italie, 1963.
- Heer, Hannes, *Joseph Beuys, Kleve – Eine innere Mongolei*, ARTE, Allemagne, 1994.
- Krüger, Werner, *Joseph Beuys – Jeder Mensch ist ein Künstler*, Frankfurt am Main et Berlin, Allemagne, 1988.
- Lattuada, Alberto, *La Mandragore*, Italie, 1965.
- L'Herbier, Marcel, *L'Argent*, France, 1928.

- Loiseau, Annick, *Le graphène: un matériau miracle ?*, Les Mardis de l'Espace des sciences, Office national des études et des recherches aérospatiales, CNRS, France, 2016.
- Mantegna, Gianfranco, *Joseph Beuys, Dialogue with audience*, Cooper Union, New York, États-Unis, 7 janvier 1980.
- Mingozzi, Gian Franco, *La Taranta*, Italie, 1962.
- Pasolini, Pier Paolo, *Accattone*, Italie, 1961.
- Id., *Mamma Roma*, Italie, 1962.
- Id., *La rabbia (La Rage)*, film de montage, Italie, 1962.
- Id., *La Ricotta*, Italie, 1963.
- Id., *L'Évangile selon Saint Matthieu*, Italie, 1964.
- Id., *Enquête sur la sexualité*, Italie, 1964.
- Id., *Uccellacci e uccellini (Des oiseaux petits et gros)*, Italie, 1966.
- Id., *Œdipe roi*, Italie, 1967.
- Id., *Che cosa sono le nuvole ? (Qu'est-ce que les nuages ?)*, Italie, 1967.
- Id., *La Terre vue de la lune*, Italie, 1967.
- Id. *Médée*, Italie, 1969.
- Id., *Lo sciopero degli spazzini*, Italie, 1970.
- Id., *Lotta Continua, 12 dicembre*, Italie, 1970.
- Id., *Les Murs de Sanaa*, Italie, 1970
- Id., *Décameron*, Italie, 1971.
- Id., *Les Contes de Canterbury*, Italie, 1972.
- Id., *Les Mille et Une Nuits*, Italie, France, 1974.
- Id., *Salò ou les 120 Jours de Sodome*, Italie, 1975.
- Porter, Edwin S. et Wallace McCutcheon, *Le Vol du grand rapide/L'Attaque du grand train (The Great Train Robbery)*, États-Unis, 1903.
- Romero, George A., *La Nuit des morts vivants*, États-Unis, 1968.
- Rossellini, Roberto, *Francesco, giullare di Dio (Les Onze Fioretti de François d'Assise)*, Italie, 1950.
- Savio, Francesco, *Al cuore della realtà*, entretien pour la télévision, Italie, 1974.
- Schreiber, Hermann, Interview avec Joseph Beuys dans l'émission «Lebensläufe», Allemagne, 1980.

Trier, Lars von, *The House that Jack Built*, Danemark, 2018.

Veiel, An, *Beuys*, Allemagne, 2017.

Wiederberg, Bo, *Elvira Madigan*, Suède, 1967.