Fonctions de l'anachronisme chez Pasolini

Alain Naze

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/852>

DOI : 10.4000/appareil.852

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Alain Naze, « Fonctions de l'anachronisme chez Pasolini », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 08 octobre 2009, consulté le 31 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.852>

Ce document a été généré automatiquement le 31 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Fonctions de l'anachronisme chez Pasolini

Alain Naze

- ¹ La question de l'anachronisme constitue un des fils à partir desquels on peut envisager pour ainsi dire l'ensemble de l'œuvre de Pasolini, et surtout, l'atteindre en son centre même, en ce qui en constitue le cœur, et comme le ressort intime. Ce fil rouge, d'ailleurs, n'est pas sans croiser un autre guide pour s'orienter dans l'œuvre, qui est celui de l'autobiographie, entendue comme reconstruction fictive consciente. C'est au point de rencontre de ces deux lignes travaillant l'œuvre de Pasolini qu'on peut situer un de ses poèmes les plus célèbres, cité par le personnage du réalisateur, incarné par Orson Welles, dans *La ricotta*, et qui énonce notamment ceci : « Je suis une force du passé. / À la tradition seule va mon amour. / Je viens des ruines, des églises, / des retables, des bourgs / abandonnés sur les Apennins ou les Préalpes, / là où ont vécu mes frères », mais, poème qui profère en même temps cette autre chose : « Et moi, fœtus adulte, plus moderne / que tous les modernes, je rôde / en quête de frères qui ne sont plus »¹. À travers ce raccourci, par lequel le poète s'énonce comme appartenant de toutes ses fibres à un monde révolu, en même temps qu'il se revendique d'une extrême modernité, on peut saisir cela même qui constitue l'anachronisme en tant que tel comme étant au centre, non seulement des techniques artistiques de Pasolini, mais plus profondément, de toute l'expérience existentielle et politique qui sous-tend l'œuvre. En effet, cette tension entre temporalités irréductibles traverse tout le travail de Pasolini, et s'enracine dans une opposition radicale entre « préhistoire » et « histoire », qui correspond au fait, sur lequel il est revenu si souvent, que l'Italie des années cinquante a connu, quasiment en un seul moment, les deux révolutions industrielles, celle du passage d'un monde rural à celui de l'industrie, puis, aussitôt après, la transformation de ce « paléo-capitalisme » en un « néo-capitalisme », à travers l'avènement de la société de consommation. On sait que Pasolini vivra cette transformation accélérée à la manière d'un traumatisme, mais il ne s'agit pas pour lui de prôner le moindre retour vers un monde des origines posé comme édénique, et c'est en cela que son usage de l'anachronisme, entendu comme technique artistique cette fois, peut nous intéresser, quant à la mise au jour de vertus politiques et heuristiques propres à cet entrechoc des

temporalités. Pasolini n'a pas persisté dans son activité d'écriture poétique en dialecte frioulan (mais on doit considérer que même cette période n'a jamais consisté en un retour romantique à une forme ancienne de langage, Pasolini usant, dans ces premiers poèmes, d'un frioulan artificiellement reconstitué, et qui, donc, n'avait jamais été parlé par qui que ce soit), et il alla même jusqu'à investir la forme cinématographique, moderne par excellence, sans toutefois renier son amour du passé. C'est précisément ce refus de choisir une temporalité plutôt qu'une autre qui donne tout son prix à la pratique de l'anachronisme : s'il s'agissait seulement de valoriser le passé dans un jeu binaire d'opposition, le résultat de l'opération présenterait la stérilité propre à la nostalgie, alors qu'en partant de l'idée d'une appartenance indépassable à la modernité, l'anachronisme peut se révéler capable de produire des effets *pour notre temps*. De ce point de vue, Pasolini aurait pu se contenter, pour *La séquence de la fleur de papier*, d'opposer la poéticité du personnage de Ricetto à l'hyperactivité de la ville contemporaine, mais aussi aux violences politiques dont témoignent les images d'actualité s'inscrivant en surimpression vis-à-vis de celles qui donnent à voir le personnage incarné par Ninetto Davoli, déambulant, insouciant, dans les rues de Rome ; or, au lieu de cela, le réalisateur va finir par se reconnaître le devoir de tuer son personnage, *parce qu'innocent*. Autrement dit, et quoi qu'il en coûte, humainement, à Pasolini, il va préférer, dans ce film de 1969, décréter coupable l'innocence elle-même, au motif qu'« il y a des moments dans l'histoire où on ne peut pas être innocent, il faut être conscient ; ne pas être conscient signifie être coupable »². Bien sûr, en ce cas, ce choix un peu forcé, aux relents existentialistes, reconduit à une opposition binaire, mais au moins a-t-elle le mérite d'insister sur la volonté de Pasolini de ne pas se retirer du présent, et d'en être, au contraire, un acteur – et d'ailleurs, le plus souvent, c'est à une solution plus complexe que l'on parvient, par laquelle, sans renier son appartenance au présent, le cinéaste, ou l'écrivain, arrive à ne pas sacrifier pour autant le passé, dont l'action même sur notre temps (preuve du sauvetage ainsi réalisé d'un monde ancien) donnera alors toute sa valeur à la pratique de l'anachronisme.

- 2 Peut-être y aurait-il un temps pour l'anachronisme, ou plutôt, un temps pendant lequel l'anachronisme aurait valeur de prophétie ? C'est en tout cas ce que donneraient à penser, notamment, les apparitions du spectre, dans *Hamlet*, le temps étant alors caractérisé comme « hors de ses gonds ». Que l'expérience vécue par Pasolini constitue celle d'un temps « désajointé », cela ne fait aucun doute pour lui, qui ira jusqu'à parler d'un « génocide culturel », à propos des transformations subies par les corps pauvres et/ou ruraux, soumis à ce qu'il nomme « l'homologation consumériste », à partir des années soixante. Dès lors, c'est toute sa pratique artistique (mais également ses interventions polémiques dans la presse) qu'il s'agirait d'envisager comme mise en œuvre d'anachronismes, dans une optique de *résistance* à l'uniformisation anthropologique réalisée par la société de consommation. C'est bien comme *anachroniques* qu'apparaîtront les corps sous-prolétaires d'acteurs non professionnels, dans *Accatone* ; c'est encore, délibérément, une telle opposition des temporalités que cherchera à obtenir Pasolini dans *La trilogie de la vie*, démarche consistant à projeter, aux yeux de notre époque, le spectacle d'une *altérité* – et ce n'est que parce qu'il considèrera avoir échoué dans cette tentative qu'il décidera d'*abjurer* ces trois films. Son texte de l'« Abjuration » insiste bien sur les deux versants de l'opération : pourquoi il a réalisé ces films : « [...] dans la première phase de la crise culturelle et anthropologique dont le début date environ de la fin des années soixante, lorsque commençait à triompher l'irréalité de la sous-culture des mass médias et donc de la

communication de masse, le dernier rempart de la réalité semblait être constitué par les corps « innocents », avec la violence archaïque, sombre, vitale de leurs organes sexuels » ; pourquoi il abjure ces films : « [...] pendant quelques années il m'a été possible de me leurrer. Le présent dégénéréscent était compensé tant par la survie objective du passé que, en conséquence, par la possibilité de le représenter. Mais aujourd'hui, la dégénérescence des corps et des sexes a pris une valeur rétroactive. Si ceux qui étaient *alors* de telle ou telle manière ont pu devenir *maintenant* de cette autre manière, cela signifie qu'ils l'étaient déjà potentiellement : donc même leur manière d'être d'*alors* est dévaluée par le présent »³. Par ce commentaire, Pasolini met en évidence sa volonté d'agir sur le présent, *au moyen du passé* ; et c'est parce que le passé n'était déjà plus vraiment le passé que ces trois films n'auraient pas eu l'effet escompté, mais auraient subi une récupération consumériste. Ce n'est donc pas un aveu selon lequel le passé en tant que tel serait inopérant dans le cadre d'une tentative visant à inquiéter le présent, c'est plutôt le constat que ce qui, dans ces trois films, devait remplir la fonction de l'anachronisme (les corps pauvres), était insuffisamment *autre* pour atteindre un tel but. Le sens même de la démarche anachronique n'est donc pas dénoncé ici, l'est seulement la manière dont elle a avorté dans le cas présent, le passé qu'il s'agissait de projeter ayant été en quelque sorte « éventé ».

- 3 Au fond, on pourrait dire que l'abjuration de la *Trilogie* constitue elle-même une intervention de type anachronique, et prolonge ainsi l'intention supposée manquée de l'œuvre cinématographique. Lisons en effet cet autre passage de l'« Abjuration » : « Les jeunes et les adolescents du sous-prolétariat romain – qui sont d'ailleurs ceux que j'ai projetés dans la vieille et résistante Naples, et ensuite dans les pays pauvres du Tiers Monde –, s'ils sont *maintenant* des déchets humains, cela signifie que même *alors* ils l'étaient potentiellement. C'étaient donc des idiots contraints à être adorables, de minables criminels contraints à être des malandrins sympathiques, des lâches ineptes contraints à être saintement innocents, etc. L'écroulement du présent implique celui du passé. La vie est un amas de ruines insignifiantes et ironiques »⁴. Ce qu'il faut voir en effet, c'est que Pasolini, à travers ces mots, donne une description plutôt apocalyptique du présent, que l'on retrouve, dans bien d'autres passages de l'œuvre, et qui fait des jeunes gens de cette époque des « déchets » et des « criminels », alors même qu'ils n'apparaissent tels à Pasolini que sur un fond d'homologation – c'est donc le présent en son ensemble qui est réduit à l'état de déchet et d'univers criminel, précisément au moment où il semble le plus pacifié, le plus anodin, le plus petit-bourgeois. Par conséquent, si « [l']écroulement du présent implique celui du passé », cette fois, l'anachronisme semble fonctionner à front renversé : c'est le présent qui éclaire la compréhension de ce proche passé ; mais en même temps, ce passé n'est éclairé que par un présent encore en gestation, les « visions » de Pasolini projetant sur ce présent ce qui en constituerait en fait l'à-venir. Les mots selon lesquels « [l']a vie est un amas de ruines insignifiantes » semblent ainsi faire écho à une vision catastrophiste de l'histoire, dans le sillage de celle de Benjamin. Et c'est un ton prophétique que sait adopter Pasolini, lorsqu'il déclare, dans une discussion, en 1974 : « Quand je vois que les jeunes sont en train de perdre les vieilles valeurs populaires et d'absorber les nouveaux modèles imposés par le capitalisme, en courant le risque de se déshumaniser et d'être en proie à une forme d'abominable aphasie, à une brutale absence de capacité critique, à une factieuse passivité, je me souviens que telles étaient les caractéristiques des SS – et je vois s'étendre sur nos cités l'ombre horrible de la croix gammée. C'est certainement une vision apocalyptique. Mais si, à côté d'elle et de l'angoisse qui la suscite, il n'y avait pas

aussi en moi une part d'optimisme, autrement dit la pensée qu'il est possible de lutter contre tout cela, je ne serais tout simplement pas ici, au milieu de vous, pour parler »⁵. Ce n'est donc pas une simple description du présent que nous livre ici Pasolini, mais plutôt la vision *intempestive* du présent à partir du souvenir du passé – une *image* apparaît donc, qui délivrerait la vérité du présent, au point de jonction entre un passé apparemment révolu et un actuel non encore advenu. Si, dans ces paroles, Pasolini manifeste une volonté de comprendre le présent, c'est essentiellement afin de rendre possible une action, aussi apocalyptique que puisse être le tableau qu'il dresse. Sa préoccupation n'est alors guère éloignée de celle de l'historien, du moins telle que quelqu'un comme Nicole Loraux l'envisage, c'est-à-dire, sans exclure aucunement la pratique, méthodologiquement encadrée, de l'anachronisme : « On ne dira jamais assez à quel point la peur de l'anachronisme est bloquante [...]. De fait, une telle censure interdit toute prise en compte, à l'intérieur du temps des historiens, d'un « autre temps » – cet autre temps que, dans un exposé récent, Jacques Rancière baptisait du nom d'« achronie » et dont je dirai seulement pour l'instant qu'il est ce que l'on expérimente lorsque le temps est, de façon très shakespearienne, « hors de ses gonds », *cet autre temps qu'il faut en tout cas postuler*, ne serait-ce que pour donner un statut à tout ce qui, dans une époque, *se pense en avant d'elle, sur le mode de l'anticipation* »⁶. C'est, en partant de cette idée, qu'elle propose, par exemple, d'interroger les pratiques contemporaines d'oubli des violences, au sein de nos sociétés démocratiques – et elle pensait essentiellement, en 1992, à l'ajournement perpétuel de certaines actions juridiques à l'encontre de responsables de Vichy –, en les éclairant à partir de l'amnistie qui, en 403 avant notre ère, fut décidée à l'encontre des crimes commis par la dictature des Trente. Nicole Loraux y perçoit l'amorce de ce qui constituerait une spécificité du régime démocratique en tant que tel : la *démokratia* éprouverait des difficultés à assumer le *kratos* (le pouvoir) qui la constitue, un peu comme si, nous dit-elle, « le *demos* n'assumait pas d'avoir eu la victoire et d'occuper le pouvoir, car il lui faudrait par la même occasion reconnaître qu'il n'est pas le tout »⁷. De là dérive le sens de l'anachronisme qu'elle propose : « Je fais l'hypothèse que, de cette inquiétude face au mot [*kratos*], il est resté, dans la tradition occidentale, par-delà ruptures et – évidentes – modifications, l'habitude d'édulcorer la démocratie. [...] De cet oubli [...], il se pourrait que nous soyons encore les héritiers »⁸. Et lorsque Pasolini semble plaquer l'apocalypse nazie sur la période des années soixante-dix, un certain souci méthodologique n'est pas non plus absent de sa démarche, comme en témoigne cette justification de l'anachronisme pratiqué : « Pensez à ce que peut signifier une récession dans ces conditions [celles de l'Italie de 1974¹⁰], vous ne pourrez vous empêcher de frissonner si, ne serait-ce que pendant un instant, le parallèle – peut-être arbitraire, peut-être romanesque – avec l'Allemagne des années trente se présente à vous. Notre processus d'industrialisation de ces dix dernières années a quelque analogie avec celui de l'Allemagne d'alors : c'est dans de telles conditions que la consommation, avec la récession de 1920, ouvrit la voie au nazisme »¹¹. Bien sûr, lorsque Nicole Loraux cherche à donner, par le biais de la levée de l'interdit portant sur l'anachronisme en histoire, un statut à ce qui « se pense en avant » d'une époque, « sur le mode de l'anticipation », elle vise essentiellement à rendre possible un éclairage du temps présent par l'insertion en son sein de préoccupations ou d'événements relevant du passé, et donc, ce qui se penserait en avant de l'époque, c'est ce qui, donné dans un autre temps, antérieur, permettrait, *mutatis mutandis*, de penser la logique à l'œuvre dans certains événements actuels. C'est bien le type de démarche de Pasolini, lorsqu'il fait interférer l'époque du

nazisme avec notre présent, et les propos de Nicole Loraux, s'ils ne permettent certes pas d'encadrer, méthodologiquement, la portée prophétique des paroles de Pasolini, rendent cependant possible, indirectement, leur saisie selon la même logique. En effet, si l'on accepte l'idée que le passé est susceptible d'éclairer le présent, on ne peut pas en exclure la conséquence, logiquement inévitable, selon laquelle l'époque passée contenait alors bel et bien en elle quelque chose qui annonçait notre époque, de la même manière, donc, que notre présent contiendrait quelque chose qui annonce l'avenir¹². Pasolini utilisera les deux versants de l'anachronisme ainsi entendu, mais au fond, c'est d'une manière assez inextricable qu'il aura recours aux deux aspects indiqués ici de l'anachronisme, car il est en effet toujours difficile de faire le départ entre les moments où l'auteur évoque le présent déjà advenu, ou un présent contenant déjà ce qui ne lui est pas encore advenu, c'est-à-dire de distinguer la pratique de l'anachronisme préconisé par Nicole Loraux pour le travail de l'historien, et celle, seulement inférée à partir du propos de l'historienne, pouvant déboucher sur une anticipation prophétique plus que prévisionnelle, tant il est vrai que Pasolini est plus attentif aux *signes* d'une époque qu'à une évaluation raisonnée de données objectives. Mais la relation de cause à effet supposant qu'on se situe sur un plan homogène, en l'occurrence, celui d'un temps continu, si l'on rompt avec ce modèle continuiste, il devient fort délicat d'indiquer en quoi la démarche de Pasolini serait moins légitime que celle de l'historien attentif à une diversité des temporalités, qui aurait décidé de faire une place à l'anachronisme. Difficulté soulevée par Georges Didi-Huberman, commentant lui-même le texte de Nicole Loraux : « Audace cohérente [que celle consistant à proposer une « levée du tabou historien de l'anachronisme »¹³]. Mais audace difficile à légiférer – faire de l'histoire, serait-ce donc une question de tact ? – parce que l'anachronisme, comme toute substance forte, comme tout *pharmakon*, modifie complètement le visage des choses selon la valeur d'usage qu'on veut bien lui accorder. Il peut faire lever une nouvelle objectivité historique, il peut tout aussi bien nous faire tomber dans un délire d'interprétations subjectives. C'est qu'il révèle immédiatement notre manipulation, notre tact du temps »¹⁴. Dans ces conditions, la difficulté méthodologique devant laquelle se trouve l'historien rendant délicate la distinction entre le bon et le mauvais anachronisme, il s'ensuit, selon Jacques Rancière, que « [c]'est l'idée même de l'anachronisme comme erreur sur le temps qui doit être déconstruite »¹⁵, d'où l'on pourrait peut-être conclure, avec Alain Brossat, concernant les prophéties pasolinienne, qui sont comme « des verdicts sur l'avenir en tant que celui-ci lui apparaît irrévocablement contenu dans la catastrophe du présent », que « la question n'est [...] pas celle de ce qui pourrait être “sauvé” des diatribes, excès, débordements et coups de gueule qui tissent les *Écrits corsaires*, mais bien au contraire, tout simplement : les prédictions et jugements sur l'avenir qu'y énonce notre *prophète furieux* se sont-ils vérifiés ou ont-ils été invalidés ? »¹⁶.

- 4 Envisageons à présent quelques cas de pratique de l'anachronisme dans l'œuvre même de Pasolini, et voyons quels éléments d'une *pensée* de l'anachronisme il est possible d'en dégager. Concernant le scénario de *Saint Paul*, Pasolini aura recours à deux modalités distinctes de ce paradoxe temporel, l'une qu'on pourrait désigner comme relevant du déplacement, l'autre, de l'intégration. Les temporalités opposées (le présent comme temps de l'histoire, le passé comme préhistoire) se trouvent seulement déplacées, lorsque Pasolini modifie tous les lieux de l'époque de la prédication de Paul, et les reconfigure dans une géographie contemporaine (Rome remplacée par New York, Jérusalem par Paris, Antioche par Londres, le bassin méditerranéen par l'Atlantique),

mais aussi lorsqu'il transpose les forces sociales en rapports d'opposition, sans pour autant modifier la lettre même du message de saint Paul ; en revanche, les temporalités opposées se trouvent prises dans un mouvement qui est bien d'intégration, lorsque Pasolini pratique délibérément l'anachronisme, à l'intérieur du récit, dans le scénario. Dans ce dernier cas, en effet, le sens est privilégié par rapport à toute idée de chronologie, notamment quand il évoque explicitement, dans ce texte, l'anachronisme qui, donnant à voir le Paris de l'Occupation, dans une période où pourtant elle a cessé, s'apparente donc, selon sa propre interprétation, à un *moment onirique*. Il s'agit alors de mettre en évidence l'idée d'une société de consommation relevant d'un « nouveau fascisme ». En effet, après avoir fait remarquer que, à l'encontre de la rectification effectuée par le traducteur français du *Saint Paul*, Pasolini situait la période d'occupation de Paris de 1938 à 1944, Hervé Joubert-Laurencin établit nettement que « la France de Vichy qui intéresse Pasolini reste occupée et telle quelle, sans souci de vraisemblance historique chronologique, pendant près de trente ans, jusqu'à la scène 84 dans laquelle, brusquement, les SS se transforment en GI's par un "saut figuratif onirique" (traduit : "comme dans un rêve") » – et c'est un tel allongement de cette période d'occupation qui permet de comprendre comment il se fait que « l'occupation de Paris [décrite dans la scène 76] évoque [...] irrésistiblement le mois où Pasolini a écrit son *Saint Paul* : mai 68 »¹⁷. C'est donc parce qu'il est capable de jouer un rôle de révélateur, y compris au sens photographique du terme (sa capacité à donner naissance à une vision, faisant apparaître des éléments absents de la réalité actuelle, en tant que disparus, ou non encore advenus), que l'anachronisme peut être utilisé, délibérément, comme *instrument de connaissance*. Ne nous trompons donc pas, lorsqu'on parle de « moment onirique », à propos de ces anachronismes délibérés, en ce que si l'on se réfère à l'idée des rêves dont parle le film *Les Mille et une nuits*, il faut comprendre qu'ils contiendraient, en leur ensemble, ou plutôt à travers leur manière de se réfléchir les uns les autres, « la vérité ». Il ne s'agit pourtant pas de redonner vigueur à la simple idée de Cocteau, selon laquelle les mythes seraient des mensonges qui disent la vérité, puisqu'en ce cas, il faudrait considérer qu'il y a dans ces récits un noyau de vérité, inoxydable, susceptible de traverser les époques, tout en demeurant égal à lui-même ; on est très loin d'une telle conception chez Pasolini, en ce que, chez lui, le texte de saint Paul, par exemple, ne peut délivrer quelque enseignement pour notre époque, qu'à la condition qu'on opère une transposition – ce qui ne signifie certes pas seulement la nécessaire actualisation des références historiques, mais aussi la prise en compte du *retournement* subi par le message paulinien lui-même. Autrement dit, la parole de saint Paul serait si peu « parole d'évangile », à reprendre en tant que telle par notre époque, qu'elle-même se retournerait déjà en son inverse, en ce que son message potentiellement universaliste se doublerait en effet toujours du conformisme propre aux créateurs d'Église. Dès lors, l'aspect libérateur de Paul (permettant de sortir d'une appartenance sectaire) se doublerait d'un aspect répressif – et c'est cette dualité qui le rend apte à nous apprendre quelque chose sur notre époque, notamment sur le fait que les discours de libération sexuelle ont pu déboucher sur le conformisme de l'hédonisme, ou encore sur le fait que les promesses des mouvements de la Résistance et de l'antifascisme ont pu s'achever dans les formes d'un « nouveau fascisme ». Hervé Joubert-Laurencin, à cet égard, touche très juste, lorsqu'il écrit que « [l]a transposition pasolinienne est fondée non sur la permanence mais sur le glissement des idéologies, l'enjambement perpétuel. *Ce qui reste permanent*, poursuit-il, permettant et induisant ainsi la balade anachronique, *c'est le changement*, c'est que tout se retourne toujours en

son contraire »¹⁸. De fait, que le capitalisme industriel ait eu pour objectif premier de nourrir les enfants de la bourgeoisie, cela n'empêche pas qu'il finisse par les dévorer, comme l'enseigne *Porcherie*, et comme le rappelle *Salo ou les 120 journées de Sodome*, au moment où les filles des quatre criminels sont brutalement introduites, par des miliciens, dans la pièce où se tiennent leurs pères respectifs, le Duc déclamant alors ces mots, de Pasolini lui-même : « [...] la bourgeoisie n'a jamais hésité même à tuer ses fils ». C'est sur la base de ce renversement que s'effectue la fusion du paléo et du néo-capitalisme, dans *Porcherie*, mais tout autant la transposition de l'univers nazi-fasciste dans celui de la société de consommation, dans *Salo*. Au demeurant, plutôt que d'évoquer une inversion, un retournement en son contraire, il serait sans doute préférable de parler de répétition accompagnée de variations, d'écarts, de différences, manière de parler susceptible de laisser la place à l'idée d'une latence donnée dans les phénomènes eux-mêmes, et qui permettrait de comprendre, par exemple, en quoi les régimes démocratiques des sociétés industrielles ne sont pas l'autre absolu des régimes fascistes, leçon qu'on peut retirer de la fusion anachronique opérée entre paléo et néo-capitalisme, dans *Porcherie*, à travers la fusion des entreprises de Klotz et de Herdhitze.

- 5 En ce qui concerne *Pétrole*, on peut dire que la pratique de l'anachronisme traverse le livre de part en part, à travers des images mêlant les époques, à travers les « visions » de certains personnages, à travers les descriptions donnant à percevoir diverses couches de temporalité cristallisées en un phénomène, etc. On va donc privilégier ici un moment où Pasolini s'explique quant à la distinction qu'il effectue entre anachronismes conscient et inconscient. Plongeant dans l'univers de l'homologation consumériste, les épisodes de la « Vision » du « Merde » peuvent nous être utiles à cet égard, précisément dans ce décalage entre les images enregistrées par un Carlo caméraman et le discours (rationnel) des « trois Dieux qui entraînent le chariot de Carlo »¹⁹. En effet, enregistrant la monstrueuse expressivité de certaines manifestations corporelles, capillaires, vestimentaires propres à notre époque actuelle, Carlo bénéficie, grâce au discours des dieux, de la mise au jour des références historiques inaperçues que ces formes d'expression charrient inconsciemment. Autrement dit, là où la seule image cinématographique donnerait à percevoir ces corps contemporains, les paroles des dieux permettent de la sous-titrer, et donc de porter à la conscience du spectateur les anachronismes en acte dans ces effets de mode. Certains, ayant « la tête pleine, gonflée de cheveux aux racines serrées sur le front et sur les tempes » renvoient ainsi à la « mise en plis », ou à la « permanente » des « dames des années quarante » – même si le visage actuel n'est pas laid, il est comme « humilié par cette coiffure “citée” d'une période qu'il ne connaît pas, au point de paraître monstrueuse, au point de donner des pincements au cœur » ; d'autres citeront inconsciemment les années vingt ou le début des années trente, avec des cheveux tombant de part et d'autre du front, « tout lisses », mais laissant se dessiner, « le long du front [...] une longue frange soignée » – que d'autres remplaceront par des « accroche-cœurs » ; il y en a qui citeront « des Grands du passé qui leur sont parfaitement inconnus : l'un le Christ, l'autre Cavour, un autre encore un intellectuel réactionnaire du XVIII^e siècle, un autre un magistrat dont un peintre néo-classique a fait le portrait, etc. » ; il n'est pas jusqu'aux barbes qui ne charrient leurs citations inaperçues, comme celle de « certains blonds », au « poil léger », chez lesquels « la barbe tombe en ondulant, comme chez un apôtre “liberty” » ; etc.²⁰ Dans ces manifestations, comme dans celles relatives à l'uniformisation des vêtements, on se trouve, selon l'auteur, face à « un humiliant et déplorable phénomène de mélange de classes », spectacle susceptible de provoquer, *en serrant le cœur*, « une

profonde et irrémédiable consternation »²¹. Mais si ces citations sont jugées déchirantes par Pasolini, c'est essentiellement parce qu'elles défigurent des corps à leur insu, parce que ce sont des citations inconscientes, qui émanent d'un simple conformisme. De ce point de vue, si Benjamin peut écrire que « [l]a mode sait flairer l'actuel, si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois », et qu'en cela, « [e]lle est le saut du tigre dans le passé », c'est qu'il précise dans le même temps que la mode constitue « une arène où commande la classe dominante »²², ce qui fait toute la différence avec le phénomène décrit ici par Pasolini. Autrement dit, si la mode est capable de citer des époques passées comme la Révolution française citait l'ancienne Rome, c'est qu'on la considère comme un phénomène pleinement conscient : à l'image de Robespierre, pour qui « la Rome antique était un passé chargé d' "à présent", qu'il arrachait au continuum de l'histoire »²³, la mode saurait débusquer dans l'Autrefois ce qu'il convient d'actualiser. Benjamin évoquait bien sûr la mode bourgeoise, et nul doute que les créateurs en la matière, en effet, ne puisent pas de manière irréfléchie dans le passé, pour en exhumer certains costumes – à l'inverse, les effets de mode dont parle Pasolini, concernant ici la pilosité essentiellement, tiennent bien davantage à des effets de masse, à un conformisme, qui ignore tout des époques citées (et même qu'il y a citation). C'est donc l'anachronisme qui est, à cette occasion, dans notre ère consumériste, ramené à l'insignifiance, et là est le plus grave ; Pasolini, en effet, ne regrette pas du tout la mode consciente d'elle-même, en ce qu'elle ne concerne que la bourgeoisie – ce qu'il regrette, c'est bien la puissance galvaudée de l'anachronisme, car, selon les mots de Benjamin, « [l]e même saut [que celui de la mode], effectué sous le ciel libre de l'histoire, est le saut dialectique, la révolution telle que la concevait Marx »²⁴.

- 6 Au fond, dans ce décalage temporel entre les expressions corporelles de cette « nouvelle jeunesse » et les périodes citées, l'anachronisme devenu conscient pourrait se révéler fort intéressant du point de vue d'une résistance possible à l'ère consumériste. De fait, la puissance de l'anachronisme en tant que tel est altérée, voire éteinte, du fait des puissances d'intégration de notre époque qui, travaillant à l'uniformisation de la réalité, suppriment le passé en l'absorbant (la citation inconsciente est un modèle de ce type d'absorption). Il ne suffit pas que les corps pauvres du film *Les Mille et une nuits* constituent un anachronisme pour notre univers consumériste, il faut que le mouvement du film s'arrête sous le coup de leurs regards plongés dans la caméra pour qu'ils percent réellement l'écran de tout l'éclat de leur présence – et encore faut-il bien relever que l'abjuration à laquelle se livra Pasolini est bien le signe de cette puissance d'intégration propre à la société de consommation. Il y aurait donc nécessité de faire naître une conscience de l'anachronisme (aussi difficile qu'il puisse être de trouver les corps susceptibles, encore, de jouer ce rôle, et de quelque manière qu'on arrive à provoquer cet anachronisme, si en effet ces corps devenaient réellement introuvables), susceptible de réaliser un « arrêt dialectique » (Benjamin) de la temporalité présente, capable de mettre hors-circuit les puissances d'intégration propres à notre « enfer hédoniste » (Schérer).
- 7 Un autre paragraphe de la « Vision », dans *Pétrole*, désigne comme « déphasage » une quasi erreur technique susceptible de faire surgir un monde immémorial : à la faveur d'une brume s'étant levée subitement, le caméraman n'aperçoit plus les immeubles neufs, et à leur place, bientôt, il voit « des masures et les piliers d'un Aqueduc » ; les dieux « instillent » alors en l'esprit de Carlo qu'on a là « ce qui fut autrefois une grande métropole plébéienne », et, à partir de là, observant, « Carlo [...] voit dans le double – dans l'hallucination du déphasage (presque une coquille d'imprimeur) – fourmiller

l'antique plèbe : ce ne sont que des haillons, vieux pantalons grisâtres, chemises blanches, tricot de couleurs, et quelques pièces de vêtement surprenantes, un petit foulard rouge, une casquette de "Marine" vissée sur les yeux et avec la nuque à découvert »²⁵. On a là l'illustration de ce qui constitue pour ainsi dire une erreur, un scandale pour les règles de la narration, comme lorsque les figurants des *Mille et une nuits* regardent la caméra de face, mais plus profondément, on trouve ici l'idée d'un nécessaire dynamitage de la réalité, ou du moins, en l'occurrence, de sa représentation, de façon à y introduire ce qui n'y a aucune place – c'est le principe même de l'anachronisme, mais cette fois rendu à sa claire conscience, ouvrant alors sur ce que Benjamin pourrait nommer un « réveil ». Dans *Pétrole*, ce n'est donc pas au moyen du recours à la contamination linguistique de la langue écrite par la langue orale que s'effectue l'irruption de la plèbe, comme c'était le cas pour les romans romains par exemple, la langue standard partout répandue empêchant pratiquement cette solution, et si un tel surgissement a lieu, il se réalise au sein même de l'écriture se voulant le plus possible informative – et ne pouvant de toute manière qu'être telle, s'il est bien vrai que c'est la langue elle-même qui est passée sous le règne de l'instrumentalité. C'est donc par la pratique de l'accumulation qu'on atteint ici à une modification linguistique affectant la langue informative : les informations elles-mêmes, accumulées, comme chez Sade, finissent par gagner une forme d'expressivité. Les corps pauvres sont si souvent décrits, évoqués, qu'ils en finissent par gagner une forme de présence, quand bien même nombre de remarques de *Pétrole* établissent l'effectivité du « génocide culturel » les ayant engloutis. Dans son dernier film, *Salo ou les 120 journées de Sodome*, Pasolini saura se souvenir de cette unique possibilité d'altérité puisée au sein même de l'autoréférentialité, façon d'indiquer qu'aucun *ailleurs* n'étant possible, seules des pratiques de *résistance*, telles que Michel Foucault, par exemple, a su en tracer les contours, restent possibles.

- 8 Finissons par l'évocation encore d'une « vision » extraite de *Pétrole*. Il s'agit de celle par laquelle Carlo voit son père, et que Pasolini, dans le « roman » même, commente ainsi : « En tant qu'auteur et inventeur de cette Vision, je dois dire que l'Anachronisme peut retrouver réalité et actualité, mais que cela ne se produit pas par hasard. C'est la nécessité de maintenir du Passé dans le temps moderne arrogant qui le rend éloquent. Il est vrai qu'il s'agit d'un retour et d'une réinstallation éphémère, mais au moment où c'est, c'est »²⁶. Il y a donc un moment pour l'anachronisme (« cela ne se produit pas par hasard »), comme il y a un moment pour l'arrêt du temps susceptible de donner naissance à une « image dialectique » – et de la même façon que cette dernière est fragile et ne dure que le temps d'un « éclair », l'anachronisme reste « éphémère ». Par ailleurs, arrêtons-nous un instant sur le terme de « retour » utilisé par Pasolini. On pourrait l'entendre d'abord comme *retour du refoulé*, ce qui permettrait de retrouver le voisinage entre l'image dialectique de Benjamin et « l'image-symptôme » chez Didi-Huberman, étant entendu alors que c'est en temps de crise que les contenus latents seraient susceptibles de percer²⁷, mais également comme retour de ce qui diffère, comme on l'a indiqué déjà à propos du scénario de *Saint Paul*. Que l'anachronisme pasolinien cherche en effet à conjurer le retour du même, c'est ce que *Pétrole* affirme à sa manière, en opérant une distinction entre une répétition monotone et une « véritable répétition » : le Carlo dont il est question à ce moment « aimait alors les corps des femmes et des petites filles bourgeoises, et il était contraint par la nécessité à répéter tous les soirs la scène de sa passion sexuelle, pour s'accommoder du monde du travail et de la pauvreté. En tout cas, l'organisation (le rendez-vous, la chambre, le lit, la

femme ou la petite déjà apprivoisée et obéissante) était atrocement anti-aprodisiaque : parce qu'elle supprimait la joie si élevée, si désespérée de la véritable répétition, qui est celle du miracle, avec son risque mortel s'il le faut, ou presque »²⁸. On comprend en quoi l'univers de l'hédonisme rend donc cette « véritable répétition » impossible, en ce qu'en produisant des corps indistincts, il a rendu impossible la rencontre de l'altérité corporelle, conservée « dans sa "pâte" populaire, qui était santé, barbarie, criminalité »²⁹. C'est donc à l'anachronisme qu'est confiée la tâche de rendre à nouveau possible le « miracle », c'est-à-dire de faire revenir l'inanticipable. Lors de la célèbre note 55, décrivant un grand nombre d'actes sexuels réalisés par Carlo, Pasolini indique en effet, à propos d'un garçon (parmi les vingt annoncés), qui vient déjà après bien d'autres, que le « miracle » va pourtant se répéter, sans que ce Gianni puisse être considéré comme un élément d'une série : « Et du reste, précise Pasolini, cela ne se serait pas produit différemment, si les garçons au lieu d'être vingt, avaient été mille. Ce puissant piquet de chair, chaude, molle et durcie jusqu'au ravissement, qui avait pénétré en lui, était un véritable miracle : le voir se vérifier apparaissait à Carlo, une fois encore, comme éperdument nouveau »³⁰. Quand on sait le rôle central que Pasolini attribue aux corps et à la sexualité, aussi bien en ce qui concerne la connaissance que la politique, on peut déceler dans cette description érotique un modèle de la *bonne répétition*, à-même d'être réinvesti dans le cadre de sa conception, résolument non romantique, de l'anachronisme, comme susceptible de faire revenir le passé, mais sur le mode de la *remémoration*, en ce que, selon les mots de Benjamin, « [c]e que la science a "constaté", la remémoration peut le modifier »³¹, ce qui signifie au fond, dans l'optique de Proust cette fois, que ce qui revient, c'est ce qu'on n'a jamais vécu.

NOTES

1. Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milan 1964 – pour la traduction : www.pasolini.net/français03.htm.
2. Pier Paolo Pasolini, cité in Martine Boyer, Muriel Tinel : *Les films de Pier Paolo Pasolini*, Dark Star, Paris, 2002, p. 118.
3. Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, Seuil, Paris 2000, p. 82-83.
4. Ibid., p. 83-84.
5. Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Flammarion, Paris, 1976, p. 266 (c'est moi qui souligne).
6. Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », in *Le genre humain*, juin 1993, p. 23-24 (c'est moi qui souligne).
7. Ibid., p. 33.
8. Alain Naze
9. Ibid., p. 33-34.
10. Alain Naze
11. Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, p. 266.
12. Un écho leibnizien se fait ici entendre, précisément lorsqu'en évoquant la vision immédiate, en Dieu, de la suite des événements, au moment même où Il les choisit, Leibniz écrit : « C'est une règle de mon système de l'harmonie générale que le présent est gros de l'avenir, et que celui qui voit

tout, voit dans ce qui est ce qui sera » (G. W. Leibniz, *Essais de théodicée*, Garnier-Flammarion, Paris, 1969, p. 329).

13. Nicole Loraux

14. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit, Paris, 2000, p. 34.

15. Jacques Rancière, cité in G. Didi-Huberman, *ibid.*

16. Alain Brossat, « De l'inconvénient d'être prophète dans un monde cynique et désenchanté », in *Lignes*, n° 18, octobre 2005, p. 59.

17. Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, Paris, 1995, p. 178.

18. *Ibid.*, p. 172.

19. Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, Gallimard, Paris 1992, p. 352.

20. *Ibid.*, p. 354-355.

21. *Ibid.*, p. 358.

22. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, p. 439.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, p. 357.

26. *Ibid.*, p. 268.

27. « [...] nous ne pourrions produire une notion conséquente de l'image sans une pensée du temps impliquant la différence et la répétition, le symptôme et l'anachronisme, c'est-à-dire une critique de l'histoire comme soumission unilatérale au temps chronologique » (G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 49).

28. Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, p. 205-206.

29. *Ibid.*, p. 205.

30. *Ibid.*, p. 242 (c'est moi qui souligne).

31. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Cerf, Paris, 1989, p. 489.

INDEX

Mots-clés : anachronisme, histoire, image, mode, Pasolini, répétition, vision

AUTEUR

ALAIN NAZE

Doctorant en philosophie, université Paris 8