Style national et bienséance catholique : Les fables christiques (1961-1964) de Pier Paolo Pasolini

National style and Catholic propriety: the Christic fables of Pier Paolo Pasolini.

Loïc Millot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3253>

DOI : [10.4000/leportique.3253](https://doi.org/10.4000/leportique.3253)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 10 mars 2018

Pagination : 103-123

ISBN : 978-2-916332-43-7

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Loïc Millot, « Style national et bienséance catholique : Les fables christiques (1961-1964) de Pier Paolo Pasolini », *Le Portique* [En ligne], 41 | 2018, document 6, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3253> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.3253>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

Tous droits réservés

Style national et bienséance catholique : Les fables christiques (1961-1964) de Pier Paolo Pasolini

National style and Catholic propriety: the Christic fables of Pier Paolo Pasolini.

Loïc Millot

- 1 D'Accattone (1961) à L'Évangile selon Matthieu (Il Vangelo secondo Matteo, 1964), des figures christiques ne cessent de hanter les premières fictions de Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Elles reviennent à chaque fois transformées, impliquées dans des styles qui renouvellent leurs modes de représentation, aussi bien que les modes de perception du spectateur. Lorsque le pape Jean XXIII annonce le 25 janvier 1959 son intention de réformer en profondeur l'Église catholique, Pier Paolo Pasolini, connu jusque-là en tant que poète, romancier et scénariste, s'apprête à passer à la réalisation. Les quatre fables christiques que le cinéaste italien tourne au début des années 1960 – Accattone, Mamma Roma (1962), La Ricotta (1963), L'Évangile selon Matthieu – sont contemporaines de Vatican II (1962-1965), l'événement religieux le plus important du XX^e siècle catholique. Ce contexte propice au dialogue eut, quoique tardivement, des conséquences heureuses dans le cas de Pasolini. Alors que sa carrière de cinéaste semblait compromise par le procès pour « outrage à la religion d'État » fait à La Ricotta le 7 mars 1963, Pasolini reçoit pour la réalisation de L'Évangile selon Matthieu le soutien d'une organisation jésuite, la Pro Civitate Christiana (PCC), avant de se voir décerner l'année suivante le Grand prix de l'Office Catholique International du Cinéma (OCIC)¹. Des quatre drames chrétiens qu'il réalise au début des années 1960, L'Évangile selon Matthieu est le seul dont le style soit parvenu à satisfaire pleinement les exigences morales des organisations catholiques. Dans quelle mesure la collaboration avec la Pro Civitate Christiana a-t-elle contribué à moraliser le style du cinéaste ? Comment cette moralisation se traduit-elle technique- ment et en termes de contenus ? Quels sont enfin, au point de vue des « organisations consuméristes »² d'obédience catholique, les bonnes et les mauvaises façons de représenter le drame chrétien ?

Un récit bien encadré

- 2 Représenter au cinéma le drame chrétien est une entreprise qui s'expose à des écueils juridiques en Italie, où le catholicisme est à cette époque religion d'État. Dans son « Discours au monde du cinéma sur le film idéal » prononcé le 21 juin et le 28 octobre 1955, le pape Pie XII rappelait que « [t]ous les événements ou phénomènes religieux ne sont pas transposables sur l'écran, soit en raison de l'impossibilité intrinsèque d'être représentés scéniquement, soit parce que la piété et le respect s'y opposent »³. Sans préciser davantage son propos, ni même l'illustrer d'exemples opportuns, Pie XII ajoute que « le vrai esprit religieux est, par lui-même, contraire à l'ostentation extérieure et ne se laisse pas facilement "représenter" »⁴. Avec la lettre encyclique « Miranda Prorsus » (1957), Pie XII souhaite responsabiliser l'ensemble des acteurs de l'industrie cinématographique⁵. Celle-ci s'adresse aux spectateurs et aux critiques de cinéma, aux exploitants de salles et aux producteurs, aux metteurs en scènes et aux acteurs. Ces derniers, surtout s'ils sont célèbres, doivent montrer l'exemple en refusant de participer à des « films immoraux »⁶ ; les metteurs en scènes et les producteurs, s'ils sont « catholiques »⁷, ne doivent pas réaliser des « films contraires à la foi et à la morale chrétienne »⁸, sinon « [...] les évêques ne manqueront pas de leur faire des remontrances et même de prendre, s'il le fallait, des sanctions opportunes »⁹. Le pape assigne un régime de convenances morales à la représentation cinématographique. Et plutôt que les remontrances d'un évêque, ces sanctions sont susceptibles de se traduire en termes juridiques en Italie, comme le rappelle l'« outrage à la religion d'État » dont sera l'objet La Ricotta au mois de mars 1963. Sans exception, les pontificats de Jean XXIII (1958-1963) et de Paul VI (1963-1978) qui jalonnent la filmographie du cinéaste italien se conformeront à la « ligne » de leurs prédécesseurs, tantôt en appelant le clergé à la vigilance¹⁰, tantôt en proposant une classification morale des films par le biais des organisations dont l'Église dispose dans le domaine cinématographique.

Un style national à l'épreuve de la bienséance catholique : Accattone, Mamma Roma, La Ricotta

- 3 *L'avenir de Dante*
- 4 Avant d'entamer une collaboration avec la Pro Civitate Christiana, Pasolini réalise trois fictions qui se déroulent dans les banlieues de Rome : Accattone, Mamma Roma et La Ricotta¹¹. On assiste dans ces premiers films à la formation d'un style que l'on peut qualifier de « national », tant celui-ci s'origine dans l'Histoire et les traditions littéraires et picturales de l'Italie¹². La production cinématographique de Pasolini poursuit tout d'abord l'héritage de Dante. Son œuvre poétique est à l'origine d'Accattone, comme en témoignent les quatre vers du Purgatoire placés au seuil du récit filmique :
- ... l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava : « O tu del Ciel, perchè mi privi ?
Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lacrimetta che'l mi toglie...
- 5 Dante, *Purgatorio*, Canto V¹³
- 6 En italique, Pasolini souligne le passage relatif à la « petite larme » (lacrimetta) qui s'échappe de l'œil de Buonconte da Montefeltro au moment de mourir. Cet ultime

stigmaté est littéralement salvateur, puisqu'il permet au chevalier d'échapper à la damnation éternelle de l'Enfer. Cette mise en exergue introduit le spectateur au thème de la repentance, celle qui affectera le protagoniste – le proxénète surnommé Accattone (« mendiant », en français)¹⁴ – après avoir rencontré l'innocente Stella. La jeune femme ver- tueuse, avec sa chevelure blonde, est l'astre vers lequel s'acheminent les trois cantiques du poème sacré de Dante (*Enfer* ; *Purgatoire* ; *Paradis*)¹⁵. Élevé par l'amour d'une étoile (stella), Accattone renonce à son activité de proxénète, entamant une ascension paradisiaque qui s'exerce au détriment de Maddalena (Silvana Corsini), la prostituée dont la chevelure brune renvoie aux passions charnelles et illicites de la sexualité. Dans les pas du personnage de Dante dans *La Commedia*, la conversion d'Accattone à l'amour repose sur des fondements moraux. Cette conversion à la vertu n'a pas échappé à la Fiche de cinéma éditée en France par la Centrale Catholique de la Radio et de la Télévision (CCRT)¹⁶. Si Accattone obtient la cotation 4A (« Pour adultes avec des réserves »)¹⁷, le commentaire précise que « La nostalgie d'une vie meilleure apporte un élément positif et chrétien »¹⁸. Malgré les réserves morales émises sur le film, la Centrale catholique laisse au spectateur le soin de se référer à sa propre expertise de « cinéphile ordinaire »¹⁹.

- 7 Dans le *De vulgari eloquentia*, Dante reconnaît la supériorité de la langue vulgaire sur le latin des clercs. En quête du « vulgaire illustre, cardinal, royal et courtois [...] que l'on appelle vulgaire italien »²⁰, il procède à la recension et à l'examen comparatif de quatorze idiomes municipaux et régionaux. Aucun d'entre eux ne parvient cependant à réunir l'ensemble des qualités requises. Car le vulgaire italien repose sur un patrimoine commun de langues : il est, précise Dante, « [...] celui qui appartient à toute ville italienne et n'apparaît le bien propre d'aucune, celui d'après quoi tous les vulgaires municipaux d'Italie se mesurent, pèsent et comparent »²¹. Avec *Passione e ideologia* (1960), Pasolini poursuit cette entreprise en signant une véritable somme dédiée à la poésie dialectale, reflet d'une Italie culturellement et linguistiquement pluraliste. Son arrivée à Rome au début des années 1950 est marquée par la découverte du sous-prolétariat et de son dialecte, le *romanesco*, auquel il s'initie auprès de son ami Sergio Citti. Outre le recours aux dialectes frioulans dans ses premières poésies, Pasolini écrit deux romans en *romanesco* – *Ragazzi di vita* (1955) et *Una vita violenta* (1959) –, avant de l'employer au début des années 1960 dans les trois premiers films romains (Accattone, *Mamma Roma*, *La Ricotta*). Élaborés par Sergio Citti et Pasolini, leurs dialogues véhiculent un contenu sacrilège conforme aux mœurs païennes des sous-prolétaires romains. La « philosophie de type stoïco-épicurien »²² que Pasolini attribue au sous-prolétariat est celle-là même qui imprégnait un siècle avant les sonnets de Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863), comme on peut le découvrir en lisant par exemple le poème intitulé *Le Pape* (Er papa, 1832).

Er papa
 Bisogna di cch' er Papa cuanno è Ppapa
 Diventi granne peggio d'un colosso
 C'oggni pelo je creschi come un osso,
 E abbi oggn'occhio piu ggranne d'une rapa.
 Bisogna di cch'er sagro culo grosso
 Ne li carzoni vecchi nun je capa,
 E cche l'uscello je s'abbotti addosso
 Come la pelle gonfia d'una crapa
 Perché a Ccaster-Gandorfo a mman' a mmano
 Papa Grigorio indegnamente ha ddetto

A tutto-cuanto er popolo romano
 Che cquanno torna a Rroma, poveretto, Vò
 annà abbita a Ssampietr'invaticano, Perché
 a Mmonte-Cavallo sce sta stretto²³.

- 8 C'est un usage pareillement sacrilège du *romanesco* qui est reconduit dans les dialogues des trois films romains. La sortie en salles d'Accattone sera d'ailleurs conditionnée en Italie par le retrait (ou la modification) de dialogues jugés offensants pour les « bonnes mœurs »²⁴. Les propos du protagoniste banalisant la prostitution ou faisant référence à la virginité de Stella seront par exemple mis en cause par la Commission de révision des films²⁵. Au début de *Mamma Roma*, Carmine, proxénète à nouveau interprété par Franco Citti, effectue une parodie de bénédiction destituant l'autorité pontificale. « Te benedico in nomine Patris, Filii et Spiritus Santi. Morto un Pappa se ne fa' n'altro ! »²⁶, dit-il en faisant un signe de croix (cf. fig. 1).

- 9 Au latin du clergé (« Te benedico in nomine Patris, Filii et Spiritus Santi ») succède l'emploi vulgaire du *romanesco* (« Morto un Pappa se ne fa' n'altro ! »). Le geste parodique se conjugue avec la contagion de la langue du clergé par le dialecte romain²⁷. Aussi le terme « Pappa » peut-il désigner à l'oral tant le « proxénète », que l'autorité pontificale (« Papa »)²⁸. L'engagement continu de Pasolini en faveur des dialectes explique la défiance qu'il exprimera à l'égard de l'emploi normatif d'une langue italienne. Face à la langue officielle imposée « d'en haut » par l'État et la télévision, l'usage du *romanesco* revêt une signification politique, celle d'un contre-pouvoir populaire résistant « d'en bas » à l'unification linguistique nationale.
- 10 Outre le recours aux dialectes populaires de l'Italie, il existe un lien entre Dante et la façon dont Pasolini utilise les panoramiques dans ses films²⁹. Si nous entrons dans Accattone à partir du livre intermédiaire du Purgatoire, nous en sortons à l'autre extrémité par les affres de l'Enfer, selon une direction opposée à celle décrite par Dante dans *La Commedia*. L'ascension paradisiaque du protagoniste est finalement rabattue par un mouvement sanctionné par la mort : ainsi *La Comédie* de Dante devient-elle tragédie chez Pasolini. Ce renversement parodique est restitué par des panoramiques dont les mouvements circulaires convoquent l'imaginaire des bolges de l'Enfer. Au pivotement de la caméra soulignant l'imparable *fatum* de la tragédie – mouvements de la gauche vers la droite, puis de la droite vers la gauche – s'ajoutent les oscillations d'une moto dont chaque passage préfigure la mort prochaine d'Accattone (cf. fig. 2-3).

- 11 Lorsque le cinéaste expose dans ce film la Borgata Gordiani, l'une des premières banlieues construites sous le régime fasciste de Mussolini, il recourt à un panoramique pour souligner les conditions infernales dans lesquelles les sous-prolétaires sont logés au début des années 1960. Quand ce n'est pas la banlieue romaine, c'est à l'institution psychiatrique de symboliser ce lieu d'abandon et de mort dans *Mamma Roma*. Le chant XVIII de l'Enfer récité par un prisonnier doit être mis en rapport avec la mort d'Ettore (Ettore Garofalo) dans la séquence suivante³⁰. À travers le décès de cet adolescent qui se

réfère à un fait réel³¹, Pasolini rendait public la « normalité de l'exclusion »³² qui sévissait dans ces lieux. De telles conditions de détention, le ministre de la santé Luigi Mariotti les qualifia de « lager ou de bolges dantesques »³³. Quant à Stracci (Mario Cipriani), le figurant de *La Ricotta* qui finit crucifié par l'institution cinématographique et sa classe dirigeante, ses va-et-vient sur le tournage sont capturés par des panoramiques horizontaux. Dans ces trois films, la vie des sous-prolétaires prend la forme d'une Passion inversée, privée de résurrection, qui s'achemine fatalement vers la damnation infernale. Jusqu'à l'effroyable *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975), dans lequel Pasolini croisera le récit de Sade aux cercles des Manies, de la Merde et du Sang.

Caravagisme cinématographique

- 12 La formation culturelle de Pasolini est liée à l'enseignement de Roberto Longhi, dont il suivit les cours à l'université de Bologne sur les Faits de Masolino et de Masaccio. La méthode pédagogique de l'historien de l'art, qui repose sur l'usage de diapositives pour comparer les différences stylistiques entre les deux peintres, fut pour le jeune étudiant une initiation au cinéma³⁴. Les trois peintres qui rendirent célèbres les études de Longhi – Masaccio³⁵, le Caravage³⁶ et Piero della Francesca³⁷ – ont contribué à forger le style visuel de Pasolini. De Masaccio et du Caravage, le cinéaste reprend les clairs-obscurs vigoureux, mais aussi le style « réaliste » du second³⁸. Dans *Accattone*, le chef-opérateur Tonino Delli Colli exacerbe les contrastes entre le noir et le blanc pour actualiser l'héritage plastique de Caravage. Les scènes nocturnes se prêtent bien à réactiver le « ténébrisme » du peintre italien. Ainsi, lorsque la prostituée Maddalena est malmenée par les Napolitains, l'éclairage latéral (provenant des phares d'une voiture) restitue l'action à travers quelques gestes luisant au milieu de l'obscurité (cf. fig. 4).

- 13 Cette séquence, par sa violence, devra être écourtée à la demande de la Commission de révision des films³⁹. Le traitement caravagesque de la lumière est perceptible aussi dans

la scène de la mort d'Ettore, au terme de *Mamma Roma*⁴⁰, ou encore lorsque Stracci découvre avec désolation que le chien de la star vient de lui dérober son panier-repas (*La Ricotta*) ; la lumière latérale qui descend sur la figure souligne la vocation christique dans laquelle est impliqué ce sous-prolétaire (cf. fig. 5).

- 14 Concernant les extérieurs jours d'Accattone, la surexposition de la pellicule Ferrania accroît l'impression d'un « lourd esthétisme de mort »⁴¹. La lumière de Rome blanchit les visages au point de les changer en masques mortuaires. Tout un travail est mené en ce sens pour transférer l'aspect humain des personnages vers le registre plastique de la figure⁴². Ainsi Accattone est-il engagé dans un processus le faisant transiter du minéral – à travers ces masques de sable ou de poussière se substituant à son visage (cf. fig. 6) – à l'animal, jusqu'au regard de « mort-vivant » qu'il projette au terme du film (cf. fig. 7).
- 15 Ces formes d'embaumement qui affectent l'aspect humain des personnages, Pasolini les relevait dans les figures du Caravage⁴³. Quand ce n'est pas la maniera, ce sont les sujets que Pasolini emprunte aux premières toiles du peintre italien⁴⁴ : ainsi en est-il des joueurs de carte dans *Accattone*, ou de l'adolescent (Ettore) portant une corbeille de fruits dans *Mamma Roma*.
- 16 Tel un Caravage du XX^e siècle⁴⁵, Pasolini peuple le drame chrétien de visages plébéiens. À travers leurs œuvres privées de ciel transparaissent une sensibilité franciscaine et une philosophie immanentiste.

- 17 « Le signe sous lequel je travaille est toujours celui de la contamination »⁴⁶, remarque Pasolini. Le mélange du haut et du bas, de la culture « savante » et de la culture populaire, constitue la signature stylistique de l'auteur. Est utilisé à cette fin l'usage extra-diégétique de la musique baroque⁴⁷. La rixe opposant Accattone à son beau-frère dans la Borgata Gordiani en est un exemple célèbre. Alors que les corps s'étreignent violemment au sol, enroulés dans la poussière, Pasolini appose sur cette réalité prosaïque un extrait du Chœur de la Passion selon saint Matthieu de Jean-Sébastien Bach. L'humble condition des sous-prolétaires se voit ainsi élevée au rang épique de la

Passion. Alors qu'en Italie, la distribution d'Accattone et de Mamma Roma essuie respectivement une restriction d'âge⁴⁸, la sortie en salles de La Ricotta sera entravée par le procès pour « outrage à religion d'État ». Parmi les vingt-et-un points dont Pasolini dut se justifier lors du procès figuraient des contaminations stylistiques faisant interférer l'acte profane de manger avec une musique liturgique dédiée aux morts (Séquence pour la Messe des défunts *Dies Irae Dies illa*)⁴⁹. Les nombreuses allusions à un « dernier repas » (*ultima Cena*) n'ont d'autre but que de « profaner »⁵⁰ la liturgie afin de restituer le drame chrétien à l'usage des sous-prolétaires. Cet usage anachronique des techniques cinématographiques aurait pu satisfaire les organisations catholiques, s'il n'était au service d'une interprétation marxiste du drame chrétien. Dans la première version de La Ricotta, Pasolini faisait dire à Orson Welles : « Pauvre Stracci, crever, c'était son seul moyen de faire la révolution »⁵¹. Cette ultime réplique sera finalement remplacée par l'énoncé suivant : « Pauvre Stracci, crever, il n'y avait pas d'autre moyen pour lui de nous rappeler qu'il était vivant »⁵². Une fois les modifications effectuées, la distribution en Italie de La Ricotta sera autorisée le 25 juin 1963, mais assortie d'une interdiction aux moins de 18 ans.

Les effets stylistiques d'une coopération

- 18 C'est le 2 octobre 1962 que Pasolini rencontre pour la première fois des membres de la Pro Civitate Christiana, dont celui qui en est le fondateur, Don Giovanni Rossi. Pasolini a été invité à Assise pour participer au Congrès des cinéastes organisé par la Cittadella christiana⁵³, dont le thème portait cette année-là sur « Le cinéma comme force spirituelle du moment présent ». Il a réalisé Accattone et Mamma Roma et s'apprête à entamer le tournage de La Ricotta deux semaines plus tard⁵⁴. C'est au cours de ce séjour que Pasolini aurait eu l'idée d'entreprendre l'adaptation cinématographique du premier récit évangélique, une décision qui intervient quelques jours avant l'ouverture officielle de Vatican II (11 octobre 1962). Pourtant, comme l'a relevé Tomaso Subini⁵⁵, l'artiste aurait eu une attitude de défiance quand, le 4 octobre, Jean XXIII fit irruption à Assise à l'issue d'un pèlerinage. Pasolini se serait alors empressé de fuir les festivités qui accompagnèrent l'arrivée du pape. L'année suivante cependant, Pasolini ne cessera de soutenir l'entreprise réformatrice impulsée par Jean XXIII, jusqu'à la dédicace qui lui sera adressée à titre posthume dans L'Évangile selon Matthieu (« À la chère, tendre, et familière mémoire de Jean XXIII »). Dans le commentaire de La Rage (La Rabbia, 1963), l'auteur prend publiquement position en faveur de ce dernier. Là où le règne de Pie XII est rapporté dans ce film à la classe bourgeoise⁵⁶, le pontificat de Jean XXIII se voit attribué un enjeu émancipateur à l'égard des peuples du Tiers-monde⁵⁷. Parallèlement à la réalisation de La rage (janvier-février 1963), Pasolini sollicite l'aide de la Pro Civitate Christiana pour entamer la production de L'Évangile selon Matthieu⁵⁸. Dans une lettre adressée à Lucio Caruso, Pasolini demande « [u]n appui technique, philologique, mais aussi un appui conceptuel »⁵⁹ pour l'« aider dans le travail de préparation du film » et « [...] pendant le tournage »⁶⁰. Il exprime enfin sa volonté de « suivre point par point l'Évangile selon Matthieu, sans en faire un scénario ou une adaptation. Le traduire fidèlement en images, suivant son récit sans une seule omission ni sans un seul ajout »⁶¹. La Pro Civitate Christiana assure la traduction du récit évangélique et renseigne le cinéaste sur les questions théologiques que soulève la représentation du Christ. Aussi l'organisation jésuite s'est-elle portée garante auprès des banques pour assurer les capitaux nécessaires au financement du film⁶². Deux mois après le procès de

La Ricotta, un « travail d'équipe »⁶³ commence au mois de mai 1963 avec l'écriture du scénario⁶⁴. Du 27 juin au 11 juillet 1963⁶⁵, Pasolini entreprend les repérages en Palestine aux côtés de deux pères jésuites, Andrea Carraro et Lucio Caruso.

- 19 Cette présence continue des catholiques, quasiment à chaque étape du processus de fabrication, va avoir une incidence sur le style de Pasolini. Le point de vue athée qu'il avait jusque-là maintenu va devoir cohabiter avec « les yeux d'un croyant du peuple italien »⁶⁶. L'anecdote rapportée par le cinéaste est significative : alors qu'il abordait le tournage de L'Évangile comme il l'avait fait pour ses précédents films, il prend conscience qu'il doit renverser son usage des techniques cinématographiques. Alors que le cinéaste se limitait dans Accattone à l'utilisation de deux objectifs, le 50 et le 75 mm pour les gros plans⁶⁷, le grand-angle (le 18 et le 25 mm) et la longue focale (300 mm.) font leur apparition dans L'Évangile selon Matthieu⁶⁸.
- 20 Avec la prise de vue en contre-plongée, le grand-angle rapporte ce visage à « un ordre de sensations célestes »⁶⁹ dont étaient privés les précédents films romains (cf. fig. 8).

- 21 Le choix de cet objectif permet – à l'instar du Greco⁷⁰ ou des Maniéristes florentins – de déformer et d'allonger de façon extatique le visage du Christ (Enrique Irazoqui). Là où les christs du sous-prolétariat romain étaient en quelque sorte « trop humains », Pasolini affirme dorénavant la présence charismatique de Jésus. Les miracles qu'il accomplit tout au long de l'histoire – guérison des paralytiques, marche sur l'eau, etc. – l'imposent comme une figure séparée du commun des mortels. Aux prises de vue frontales d'Accattone se substituent « le magmatique, l'aléa, l'asymétrique »⁷¹. La parole, qui ne transporte plus d'expressions argotique et dialectale, fait place à « un système de signes visuels et non-parlés »⁷² par lequel les personnages se répondent par des regards et des mimiques. On assiste à la disparition du registre comico-grotesque qui caractérisait la culture populaire des sous-prolétaires. Au réalisme plébéien du Caravage répond dorénavant la tendresse de Piero della Francesca. Les traits de visagité de la Vierge – ses lèvres charnues et ses grands yeux aux paupières sinueuses (cf. fig. 9) – parviennent à donner vie à la Madonna del Parto, tandis qu'une voûte vient couronner sa présence, conformément à la « métaphore architecturale »⁷³ désignant traditionnellement Marie comme locus, demeure, tabernacle abritant le Verbe.

- 22 Il ne s'agit plus d'actualiser « le passé sous le masque du présent »⁷⁴, comme c'était le cas dans les premières Passions romaines, mais bien de convoquer « le présent sous le masque du passé »⁷⁵. Au milieu urbain des faubourgs romains se sont donc substituées les régions agraires des Pouilles, de la Calabre et de la Lucanie, dont les vastes étendues désertiques se prêtent à la reconstitution palingénétique du drame chrétien.
- 23 En décernant à L'Évangile selon Matthieu le Grand Prix de l'Office catholique international du cinéma (OCIC) lors du Festival de Venise (27 août-10 septembre 1964), les organisations catholiques encourageront sous le règne de Paul VI l'ouverture démocratique initiée par son prédécesseur. Rappelons le commentaire du jury de l'OCIC présidé cette année-là par André Ruzskowski :
- Le jury a attribué son grand prix à ce film car le réalisateur a exprimé en images d'une réelle dignité esthétique l'essentiel du texte sacré. Le réalisateur – sans renoncer à sa propre idéologie – a traduit fidèlement, avec une simplicité et une densité humaine parfois saisissante, le message social de l'Évangile – en particulier l'amour pour les pauvres et les opprimés – tout en respectant la dimension divine du Christ⁷⁶.
- 24 Pour la première fois de sa carrière, Pasolini reçoit un prix de la part d'une organisation catholique parce qu'il est parvenu à rendre sensible la divinité du Christ, une dimension essentielle pour le croyant. Pour faire taire les dernières réticences qui s'élevaient contre cette récompense, le Conseil Général de l'OCIC se réunira l'année suivante à Assise (1965) pour octroyer à Pasolini un second prix : le Grand Prix Annuel de l'OCIC⁷⁷. Pasolini, au moment de venir chercher son prix, ne cachait pas qu'il avait voulu « donner vie à une des grandes croyances de notre civilisation, en toute loyauté et dans le respect de son authenticité »⁷⁸.
- 25 En France, par l'intermédiaire des Fiches du cinéma, la Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision s'alignait sur l'évaluation du jury de l'OCIC. L'Évangile selon Matthieu obtient la cotation 3B – le film peut être vu en famille – et recueille trois étoiles – le film est artistiquement de grande qualité⁷⁹. Le commentaire est enthousiaste. Il souligne l'hétérogénéité formelle du film, l'accord d'un style documentaire à des aspects mélodramatiques et sulpiciens qui n'enlèvent rien au « très haut niveau lyrique »⁸⁰ de l'œuvre. De même, le visage « troublant »⁸¹ du Christ parvient à restituer la « présence mystérieuse de l'Homme-Dieu »⁸². La Fiche du cinéma souligne aussi cette « poésie toute simple »⁸³, le « dépouillement »⁸⁴ et la « sobriété »⁸⁵ qui

règnent dans l'œuvre. Contrairement à Accattone, que la Centrale catholique avait réservé à des spectateurs avertis, celle-ci recommande L'Évangile selon Matthieu « à un très large public familial ».

- 26 La reconnaissance par les catholiques de la qualité de L'Évangile selon Matthieu signe la « victoire » des progressistes sur l'aile conservatrice de l'Église qui avait à l'époque dénoncé le film. Si ce succès contribua à la patrimonialisation de cette œuvre, il eut pour effet d'atténuer sa signification marxiste. Ce Christ interprété par un syndicaliste espagnol anti-franquiste n'enjoignait-il pas les masses paysannes à prendre conscience de leur exploitation⁸⁶ ? Cette révolution des paysans doit être mise en rapport avec le pontificat de Jean XXIII, qui représentait pour Pasolini le « seul élément positif dans le domaine de la culture italienne »⁸⁷ depuis les années 1950. Avec ce film dédié à « La chère, tendre, et familière mémoire de Jean XXIII », Pasolini encourageait l'entreprise réformatrice initiée par ce pape qui fut « le premier homme de l'Église, à un niveau suprême [...], qui aura conduit l'Église à vivre au plus haut niveau l'expérience laïque et démocratique de notre siècle »⁸⁸. En rupture avec la « politique anti-communiste de Pie XII »⁸⁹, Jean XXIII avait établi un « mouvement démocratique de rapprochement avec les ennemis classiques de l'Église »⁹⁰. Ce fut une « profonde révolution dans l'Église »⁹¹ dira Pasolini, car de « cette expérience fondamentale, laïque et démocratique de la bourgeoisie, il y a de nouvelles réalités, il y a la réalité du socialisme »⁹². C'est ce film marxiste, L'Évangile selon Matthieu, qui vient récemment d'être désigné « meilleur film religieux »⁹³ par l'Osservatore Romano, l'organe officiel du Vatican.

NOTES

1. Fondé en 1928, l'Office catholique international du cinéma (OCIC) est une instance qui fédère des offices catholiques nationaux du cinéma. Son but est de promouvoir et de récompenser des films répondant aux valeurs morales des catholiques, notamment en constituant des jurys au sein de festivals internationaux. Voir Léo BONNEVILLE, *Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel. Organisation catholique internationale du cinéma (OCIC)*, Québec, Éditions Fides, 1998, p. 87.

2. Au sens propre d'une « organisation de consommateurs » pouvant infléchir la production des films, tel que le conçoit Fabrice MONTEBELLO dans *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, 2005. Outre les récompenses décernées le cas échéant par l'OCIC, nous prendrons en compte les évaluations dispensées en France par les *Fiches de cinéma*. Dans les années 1960, les *Fiches de cinéma* sont une publication bi-hebdomadaire de la Centrale catholique du Cinéma, de la Radio et de la Télévision (la CCRT), laquelle relève de l'Office catholique français du cinéma (OCFC). Les *Fiches de cinéma* proposent aux spectateurs un système de cotation morale valable pour l'exploitation commerciale et non-commerciale des films.

3. Pie XII, « Discours au monde du cinéma sur le film idéal » (du 28 octobre 1955), in Jules GRITTI, *Église, cinéma et télévision. « Choix de textes sur le cinéma des papes et des évêques »*, Paris, éditions Fleurus, p. 280. Le film idéal, précise le pape, est une « œuvre positive » soucieuse de faire triompher le bien sans entraîner les « instincts inférieurs » et les « passions » du spectateur.

4. Ibid., p. 281.

5. Voir PIE XII, *Le Cinéma, la Radio et la Télévision*. « Miranda Prorsus », Paris, Éditions Bonne Presse, 1961 (Lettre encyclique du 8 septembre 1957), p. 27-32. À la suite de la lettre encyclique *Vigilanti cura* (1936) de Pie XI, Pie XII rappelle la nécessité d'établir une « classification morale » des films. Ibid., p. 26-27.
6. Ibid., p. 29.
7. Ibid., p. 31.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Voir par exemple la lettre des cardinaux et archevêques italiens, « Le cinéma dont nous avons besoin » (20 mars 1961), in Henri BOURGEOIS, Jean BIANCHI, Michel KÜBLER, Patrick KEPPEL, Jacques BUARD (DIR.), *Les Médias. Textes des Églises*, Éditions du Centurion, 1990, p. 192.
11. La Ricotta fait partie d'un film collectif intitulé *Laviamoci il cervello* (Rogopag) qui comprend quatre courts métrages : *Illibatezza* (Pureté) de Roberto Rossellini, *Le Nouveau Monde* de Jean-Luc Godard, *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini, et *Il Pollo ruspante* (Le Poulet de grain) d'Ugo Gregoretti.
12. Ainsi que le remarque Alain Bergala, « Le cinéma de Pasolini est deux fois impur. De ne pas être un cinéma issu du cinéma, mais de chercher ses modèles, ses sujets et ses matériaux un peu partout : dans la peinture primitive, dans les mythes, dans la littérature, dans les dialectes, dans les musiques populaires et classiques, dans les sciences du langage. Pasolini a toujours eu le goût du mélange (la voix d'un acteur et le corps d'un autre), du magma stylistique, du postiche et du pastiche ». Alain BERGALA, « Pasolini, pour un cinéma deux fois impur », *Cahiers du cinéma*, Hors-série « Pasolini cinéaste », 1981, p. 9.
13. « L'ange de Dieu me prit, et celui d'enfer / criait : "Ô toi du Ciel, pourquoi me privés-tu ? / Tu en emportes la part éternelle / pour une petite larme qui me l'ôte"... » (Chant V, *Purgatoire*, Dante). L'auteur souligne. Pasolini ne referme pas les guillemets, laissant en suspens la réplique de l'ange d'enfer. Nous traduisons.
14. Accattone est interprété par le sous-prolétaire Franco Citti, frère de Sergio Citti.
15. « Stella » signifie en français « étoile ». C'est ce mot, au pluriel (stelle), qui ponctue chacun des trois cantiques de *La Commedia*. Stella constitue ainsi un avatar de Beatrice, amour et amer poétique vers lequel tend toute la production poétique de Dante.
16. Ce système de cotation se décline en trois catégories principales. La première regroupe sous le chiffre 3 les « Films visibles par tous », y compris les enfants. Cette première catégorie est celle qui est valorisée par la Centrale catholique : elle traduit le souci des catholiques à l'égard d'une pratique familiale du cinéma. La catégorie 3 se subdivise en 3A (Films visibles par tous) et 3B pour les films « Visibles par tous malgré certains éléments moins indiqués pour les enfants ». Cette dernière cotation requiert l'accompagnement des parents pour éclairer l'enfant sur certains aspects du film. Le chiffre 4 rassemble les films réservés aux adultes. Le chiffre 5, enfin, représente une catégorie unique où les films sont « à rejeter et à s'abstenir par discipline chrétienne et pour donner l'exemple ».
17. Cette cotation ne rejette pas entièrement le film, mais lui concède au contraire des qualités artistiques. La Centrale catholique précise que les films classés 4A « représentent de bons éléments, mais les éléments mauvais ne sont pas explicitement désapprouvés et leur appréciation ne dépend plus que du jugement des spectateurs. Ils s'adressent donc à un public particulièrement averti ». Nous soulignons. Pasolini, en effet, suspend tout jugement moral à l'endroit des activités illicites de ses personnages.
18. *Analyse générale des films 1962*, « Entrée Accattone », Paris, Édition OCFC-Penser Vrai, 1963 (non paginé). Le chiffre 4 regroupe les films réservés aux adultes. Cette catégorie comprend deux nuances. La cotation « 4A » désigne les films pour « Adultes avec des réserves » car ils « présentent des réserves morales plus ou moins grandes, mais qu'il ne convient pourtant pas de

déconseiller formellement au public. » La cotation « 4B » concerne en revanche les films « À déconseiller », ces derniers étant « moralement dangereux pour la majorité des adultes ».

19. Au sens où l'entendent Laurent JULLIER, Jean-Marc LEVERATTO dans : *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, 2009, Armand Colin.

20. Dante ALIGHIERI, *Œuvres complètes*, trad. André Pézard, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 589.

21. Ibid., p. 586.

22. Pier Paolo PASOLINI, « Una visione del mondo epico-religiosa », *Per il cinema*, II, in Walter SITI (éd.), *Tutte le opere*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 2001, p. 2854. Nous traduisons.

23. « Il faut croire que le Pape quand il est Pape / Devient énorme pire qu'un colosse, / Que chaque poil lui pousse comme un os, / Et qu'il a chacun des yeux plus grand qu'une rave. / Il faut croire aussi que son saint gros cul / Ne tient plus dans ses anciens pantalons, / Et que son oiseau même se ballonne / Comme fait la peau gonflée d'une bique. / Car petit à petit à Castel-Gandolfo / Le pape Grégoire (indignement parlant) / À tout le peuple romain tant qu'il est a dit / Que quand il reviendra à Rome, le pauvre, / Il ira résider au Vatican, à Saint-Pierre, / Parce qu'au Quirinal il est bien à l'étroit ». Giuseppe Gioachino BELLI, *Rome, unique objet... ou les sonnets clandestins*, trad. Francis Darbousset, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 88-89 (6 novembre 1832).

24. « Le souci majeur des autorités italiennes, confirmé dans la Constitution de 1948 et dans la loi de censure de 1962, aura toujours été le respect des bonnes mœurs ». Jean-Luc DOUIN, Entrée « Italie », *Dictionnaire de la censure au cinéma. Images interdites*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998, p. 262.

25. Nous nous rapportons ici aux observations émises par la Commission de révision des films réunie le 23 octobre 1961. Voir le site édité par la Cinémathèque de Bologne : <http://www.italiataglia.it>

26. « Je te bénis au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Le Mac est mort, vive le Mac ! »

27. Si l'on en croit Giorgio Agamben, « c'est [depuis Dante] toute la tradition littéraire italienne qui est placée sous le signe de la parodie ». Le philosophe remarque que Pasolini emprunte à Dante le style de la « parodie sérieuse ». Giorgio AGAMBEN, « Parodie », in, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Éditions Rivages Poches, 2006, p. 49-50.

28. Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 78.

29. Avec la frontalité et les gros plans, le panoramique fait partie des procédés que Pasolini rassemble sous l'expression de « sacralité technique ». Ceux-ci traduisent techniquement la « vision du monde épico-religieuse » du cinéaste sur le sous-prolétariat romain. Voir Pier Paolo PASOLINI, « Confessions techniques » (1965), *Écrits sur la peinture*, trad. Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Édition Carré, 1997, p. 62.

30. Ainsi, la parodie de bénédiction officée par Carmine devient malédiction au terme du film. Adressés à Mamma Roma, le geste et la parole parodiques préfigurent le dénouement tragique de l'histoire.

31. Voir Pier Paolo PASOLINI, *Per il cinema*, II, op. cit., p. 3050.

32. Guido CRAINZ, *Il Paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta (2003)*, Donzelli editore, Roma, 2005, p. 115. Nous traduisons.

33. Ibid. Nous traduisons. La réforme de l'institution psychiatrique sera entreprise en 1968 par la loi Mariotti.

34. Voir Pier Paolo PASOLINI, « Roberto Longhi, Da Cimabue a Morandi », in, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. II, in Walter SITI (dir.), *Tutte le opere*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, coll. « I Meridiani », 1999, p. 1978 (18 janvier 1974).

35. Voir Roberto LONGHI, *À propos de Masolino et de Masaccio quelques faits*, trad. Alain Madeleine-Perdrillat, Pandora éditions, 1981.

36. Voir Roberto LONGHI, *Le Caravage*, trad. Gérard-Julien Salvy, Paris, Éditions du Regard, 2004. Longhi est considéré comme le « père » des études caravagesques.

37. Voir Roberto LONGHI, *Piero della Francesca*, trad. Pierre Léglise-Costa, Paris, Hazan, 1989.
38. Voir Federico ZERI, *Le Mythe visuel de l'Italie*, trad. Christian Paoloni, Paris, Éditions Rivages, 1986, p. 172.
39. L'obtention du visa d'exploitation d'Accattone sera conditionnée par l'élimination de cette séquence violente. Le visa d'Accattone a été délivré le 9 novembre 1961 par la Commission de révision des films. Nous reprenons les indications données sur le site italiataglia.it
40. Au sujet des clairs-obscur de cette scène, Pasolini évoquera « un mélange absurde et esthète entre Masaccio et Caravage ». Pier Paolo PASOLINI, « Exutoire pour Mamma Roma » (1962), *Écrits sur la peinture*, op. cit., p. 36. La réalisation de Mamma Roma est dédiée à Roberto Longhi : « A Roberto Longhi, cui sono debitore della mia “fulgurazione figurativa” » (« À Roberto Longhi, dont je suis redevable pour ma “fulguration figurative” »). Sur l'influence de Longhi et de la peinture sur la poétique de Pasolini, nous renvoyons au texte de Francesco GALLUZZI, « Peinture et cinéma », trad. Hervé Joubert-Laurencin, *Trafic*, n° 73, Paris, P.O.L. Éditeur, printemps 2010, p. 110-124.
41. Pier Paolo PASOLINI, « Confessions techniques », *Écrits sur la peinture*, op. cit., p. 62.
42. Voir Philippe-Alain MICHAUD, *Le Peuple des images. Essai d'anthropologie figurative*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 25-40.
43. « Ici, les traits populaires et réalistes des visages lèvent selon une caractériologie mortuaire [...]. Non seulement Bacchus est malade mais également ses fruits. Non seulement Bacchus, mais tous les personnages du Caravage sont malades. Eux qui devraient être par définition vitaux et sains ont au contraire la peau qui macère dans une brune pâleur de mort. » Pier Paolo PASOLINI, « La Lumière du Caravage » (1974), trad. Hervé Joubert-Laurencin, in, *Trafic*, n°73, P.O.L. éditeur, printemps 2010, p. 130-131.
44. Nous songeons au Jeune garçon portant une corbeille de fruits (1593-1594) qui est conservé à la Galleria Borghese de Rome.
45. « Le Caravage a inventé ces nouveaux types de personnes et de choses, comme ces nouveaux types de lumière, parce qu'il les a vus dans la réalité. Il s'est aperçu qu'autour de lui, exclus par l'idéologie culturelle en place depuis environ deux siècles, il y avait des hommes qui n'étaient jamais apparus dans les grands retables ou dans les tableaux [...]. Au point qu'on peut supposer que les peintres, et les hommes en général, jusqu'au Caravage, ne les voyaient probablement même pas. » Nous soulignons. Pier Paolo PASOLINI, « La Lumière du Caravage » (1974), trad. Hervé Joubert-Laurencin, *Trafic*, n° 73, op. cit., p. 129-131. C'est cette logique inclusive que Pasolini poursuit au cinéma en rendant visibles et audibles les visages et le dialecte des sous-prolétaires romains.
46. Pier Paolo PASOLINI, *Per il cinema*, II, op. cit., p. 2871. Nous traduisons.
47. Citons par exemple la présence de Jean-Sébastien Bach dans Accattone, celle des concertos de Vivaldi dans Mamma Roma (1962), ou encore de l'Adagio d'Albinoni dans La Rabbia (La Rabbia, 1963).
48. Accattone fait exceptionnellement l'objet d'une interdiction aux moins de 18 ans. Mamma Roma sera limité aux moins de 14 ans par la Commission de révision des films réunie le 17 septembre 1962, décision motivée par la présence de scènes et de répliques pouvant heurter la sensibilité des mineurs.
49. De cette façon, déclara Pasolini, il s'agissait d'établir « [...] un pressentiment stylistique de mort : laquelle est poétiquement liée au jeûne, à la faim, au repas. » Pier Paolo PASOLINI, *Per il cinema*, II, op. cit., p. 3060. Nous traduisons.
50. « Profaner signifie : libérer la possibilité d'usage d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt, qui en fait un usage particulier ». Giorgio AGAMBEN, *Profanations*, op. cit., p. 96.
51. Réplique citée et traduite par Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 93. Nous soulignons.

52. Nous traduisons et soulignons. La phrase est absente du scénario.
53. Pasolini est venu au Congrès des cinéastes à l'invitation de Lucio Caruso, responsable de la Section Cinéma de la Pro Civitate Christiana.
54. Le tournage de *La Ricotta* débute le 17 octobre et s'étend au mois de novembre 1962.
55. Voir Tomaso SUBINI, « Il dialogo tra Pier Paolo Pasolini e la Pro Civitate christiana sulla sceneggiatura de *Il Vangelo secondo Matteo* », dans Ruggero EUGENI et Dario E. VIGANÒ, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, Dagli anni Trenta agli anni Sessanta, Rome, Ente dello Spettacolo, 2006, p. 227.
56. Peu après la mort de Pie XII (le 9 octobre 1958), Pasolini publie dans la revue *Officina* un poème qui fera partie d'un ensemble d'épigrammes réunies sous le titre *Humilié et offensé* (1958). Intitulé « À un pape », ce poème provoque un scandale important en Italie, amenant la revue *Officina* à interrompre ses activités après que le Vatican a jugé le poème blasphématoire. Pasolini y exposait une critique « luthérienne » du pape, soulignant les contradictions d'une Église acquise à la richesse, séparée des pauvres et dépourvue de pitié à leur égard. Le poète opposait au pape « un pauvre ivrogne, sans famille et sans toit » appelé Zucchetto. Voir Pier Paolo PASOLINI, *Poésies 1943-1970*, trad. N. Castagné, R. de Ceccatty, J. Guidi, J.-C. Vegliante, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1990, p. 297-304.
57. Ce pape, précise la voix de poésie interprétée par Giorgio Bassani, « [...] semble avoir compris qu'il devra être le Pasteur des Misérables, parce que le Monde Antique leur appartient [...] "L'esprit est héritage du monde paysan et toi, sois le Pasteur du monde antique dans lequel l'esprit a vie", sont-ce là les paroles que l'ange a soufflé à l'oreille du doux Pape à la mystérieuse tête paternelle de tortue ? » Pier Paolo PASOLINI, *Per il cinema*, I, op. cit., p. 384. Nous traduisons.
58. Pier Paolo PASOLINI, *Correspondance générale (1940-1975)*, trad. René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 1991, p. 261-262 (février 1963).
59. Ibid., p. 261.
60. Ibid.
61. Ibid., p. 262.
62. Outre les coupures et des modifications que peut exiger la Commission de Révision cinématographique (Commissione per la Revisione Cinematografica), il existe à cette époque un « obstructionnisme bureaucratique » qui permet d'empêcher la production des films en leur « refusant le crédit de la Banca Nazionale del Lavoro nécessaire aux sociétés financièrement fragiles ». Daniela TREVERI GENNARI, « Blessed Cinema. State and Catholic Censorship in Postwar Italy », in Daniel BILTEREYST, Roel VANDE WINKEL (DIR.), *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*, New-York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 261. Après le procès de *La Ricotta*, Pasolini était devenu persona non grata auprès des banques. Voir, sur ce dernier point, l'entretien du père Virgilio FANTUZZI, « Pasolini face à l'Église romaine » (suppléments à l'édition Carlotta de L'Évangile selon Matthieu).
63. Tomaso SUBINI, « Il dialogo tra Pier Paolo Pasolini e la Pro Civitate christiana sulla sceneggiatura de *Il Vangelo secondo Matteo* », dans Ruggero EUGENI et Dario E. VIGANÒ, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, Dagli anni Trenta agli anni Sessanta, op. cit., p. 228.
64. Tomaso Subini a exhumé deux exemplaires du scénario : celui relatif aux Archives Pasolini (Cabinet Vieusseux, Florence) daté du 8 mai 1963, et celui relatif au fonds Carraro. L'auteur compare la version originale de Pasolini avec les remarques annotées par les consultants religieux. Ibid.
65. Un documentaire promotionnel sera réalisé par un opérateur de l'Arco film, dont le commentaire en voix off sera improvisé par Pasolini. Il s'agit des Repérages en Palestine pour l'Évangile selon Matthieu (Sopraluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo, 1963).
66. Bernardo BERTOLUCCI, Jean-Louis COMOLLI, « Entretien avec Pasolini » (juin 1965), *Cahiers du cinéma*, Hors-série « Pasolini cinéaste », op. cit., p. 40.

67. Pier Paolo PASOLINI, « Confessioni tecniche », *Per il cinema*, t. II, op. cit., p. 2769.
68. Ibid., p. 2771.
69. Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 18.
70. Pour Eisenstein, l'objectif 28 mm (proche de celui adopté par Pasolini) était « propre à créer un conflit entre l'objet et son apparence », si bien qu'il est « l'objectif extatique par excellence [...] ». De là, Eisenstein affirme que « le Greco voit et peint en recourant à un objectif 28 mm de la meilleure espèce ! » S. M. EISENSTEIN, « El Greco y el cine » (1937-1939), *Cinématisme. Peinture et cinéma*, trad. Valérie Pozner, Elena Rolland, Anne Zouboff, Danièle Huillet, François Albera, Paris, Les Presses du réel, coll. « Fabula », 2009, p. 106-107.
71. Pier Paolo PASOLINI, « Confessions techniques », *Écrits sur la peinture*, op. cit., p. 65.
72. Bernardo BERTOLUCCI et Jean-Louis COMOLLI, « Entretien avec Pasolini » (juin 1965), *Cahiers du cinéma*, art. cit., p. 36.
73. Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Éditions Hazan, 2010, p. 56.
74. Pier Paolo PASOLINI, « Confessions techniques » (1965), *Écrits sur la peinture*, op. cit., p. 69.
75. Ibid.
76. Commentaire cité par Robert MOLHANT, *Prix de l'OCIC dans les festivals de cinéma. Grands Prix de l'OCIC 1947-1966. Les vingt premières années*, Bruxelles, Éditions OCIC, 1999, p. 59.
77. Léo BONNEVILLE, *Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel. Organisation catholique internationale du cinéma (OCIC)*, op. cit., p. 113.
78. Ibid.
79. *Analyse générale des films 1966 (saison 1965)*, Paris, Éditions OCFC – « Penser Vrai », 1966, p. 286.
80. Ibid., p. 287.
81. Ibid.
82. Ibid.
83. Ibid.
84. Ibid.
85. Ibid.
86. Voir Loïc MILLOT, « Penser l'Église catholique avec l'émancipation politique du sous-prolétariat », ThéoRèmes, mis en ligne le 18 janvier 2017. URL : <http://journals.openedition.org/theoremes/901>
87. Pier Paolo PASOLINI, « Marxismo e Cristianesimo », *Saggi sulla politica e sulla società*, in Walter SITI (éd.), *Tutte le opere*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, coll. « I Meridiani », p. 793. Nous traduisons.
88. Ibid., p. 794. Nous traduisons.
89. Sergio ROMANO, *La Foi et le Pouvoir. Le Vatican et l'Italie de Pie IX à Benoît XVI* (2005), trad. Anne Guglielmetti, Paris, Buchet/Chastel, 2007.
90. Pier Paolo PASOLINI, « Marxismo e Cristianesimo », *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p. 796.
91. Ibid., p. 795.
92. Ibid. Nous soulignons.
93. Voir Jean ROCHEREAU, « Quand la Croix défendait L'Évangile de Pasolini », 30 juillet 2014 (article publié sur le site du journal *La Croix*).

RÉSUMÉS

Au cours du pontificat de Jean XXIII (1958-1963), Pier Paolo Pasolini (1922-1975) a conçu quatre fables christiques : *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La Ricotta* (1963) et *L'Évangile selon Matthieu* (1964). Seul ce dernier film pourtant est parvenu à satisfaire pleinement les exigences morales et esthétiques des organisations catholiques. Par le biais d'une analyse stylistique, nous souhaitons comprendre les raisons pour lesquelles l'évaluation morale de la qualité cinématographique a pu varier d'un film à l'autre. Quels sont les contenus et les formes que les organisations catholiques ont-elles privilégié dans chacun de ces films ? Peut-on parler d'un « style catholique » au cinéma ?

Under the Pontificate of John XXIII (1958-1963), Pier Paolo Pasolini (1922-1975) shot four films related to the Passion narrative: *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La Ricotta* (1963) and *The Gospel according to St Matthew* (1964). This last film was the only one that succeeded in fulfilling the moral and aesthetical expectations of the Catholic organizations. A stylistic analysis of these four films brings a better understanding of their qualities and their flaws from the point of view of the catholic censors of that time. What were the contents and forms praised or rejected in each of these films? Is it possible to speak of a "catholic film style"?

AUTEUR

LOÏC MILLOT

Loïc Millot est Docteur en Esthétique et Histoire du cinéma à l'Université de Lorraine (Metz), et membre du Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (2L2S). Allocataire de recherche puis ATER, il est l'auteur d'une thèse intitulée « Poétique du sacré chrétien dans les filmographies de Pier Paolo Pasolini (1961-1975) et Andreï Tarkovski (1962-1985) », dirigée par Fabrice Montebello et Natacha Thiéry. Ses axes de recherche interrogent notamment les interactions entre peinture et cinéma, entre liturgie et mise en scène, ainsi que les tendances iconoclastes qui traversent les avant-gardes françaises.