

LA MIMESIS BARBARE DE PASOLINI

PIER PAOLO PASOLINI

La divine mimesis

Flammarion, 1980, 108 p.

*La divine mimesis*¹, le texte le plus directement (ou, ici : indirectement) autobiographique de Pier Paolo Pasolini, s'obstine à répéter le vieux thème, comme un motif, une variation musicale, jusqu'à produire cette secousse muette qui est la marque d'un style, et la réalité même de la poésie : « Ainsi nous restâmes longtemps en silence, secoués par la commotion que donne la répétition - dans certaines circonstances ou dans certains états d'âme - de quelque vieille vérité encore bonne. (*D.M.*, p. 68).

Que la lumière de la vérité soit également, aussi bien, celle d'un monde (ouvrier communiste des années 40), d'un temps et d'une forme de vie (la grâce d'une jeunesse dans le Frioul et l'intégrité d'un engagement politique qui est la décision d'une existence), d'un intervalle entre deux éclairages d'un même « cadre (« Tout cela entre les deux battants du portail de ce cinéma Splendid : étincelants le soir, maintenant appauvris par la lumière, par cette lumière. Pauvres portes de métal et de verre... », *D.M.*, p. 11), Pasolini met toutes ces réalités de plain-pied, les construit en quelque sorte *d'un seul plan* (les douze premiers paragraphes du chant I, aux durées inégales, sont ainsi montés en continu).

Car cette lumière est d'abord une certaine manière de vivre, un style de vie, comme on dit : « La lumière de cette matinée d'avril (...) des temps merveilleux - et je ne le savais pas - où les mois étaient de vrais, de longs mois, et où dans chacun de mes actes - qu'il fut arbitraire, puéril ou coupable - il était clair que je faisais l'expérience d'une forme de vie à *seule fin de l'exprimer*. Une lumière que les hommes connaissent bien, au printemps, quand paraissent les premiers - (...) - de leurs enfants en tricots légers, sans veste; ... » (*D.M.*, p. 10). Une manière de *voir*: il faut voir, apprendre à voir, préférer y voir clair plutôt qu'en savoir long, dit Godard. Préférer voir un style, entendre un rythme, éprouver les contenus de savoir comme forme d'une expérience de vie, hérétiquement: « Et la forme de mon savoir - quel que soit le nombre de choses que j'apprendrais en plus - quelles que soient les expériences de plus que je ferais - restera toujours la même (...). La forme d'un savoir se manifeste ensuite comme rythme. Et ce rythme aussi, en prose, en poésie, se répète toujours de la même manière. » (*D.M.*, p. 44-45). En cinéma aussi, pourrait-on ajouter: « rythmène » propose P.P.P. pour dire ce « monstrum » d'espace-temps qu'est le montage cinématographique².

Car la logique de *La divine mimesis* est cinématographique, entièrement. Par

¹ - Livre désigné ci-après par les initiales *D.M.*

² - P.P. PASOLINI, *L'expérience hérétique*, Payot, 1976, chap. 22.

son matériau même (la lumière et les sons), et par le mode d'élaboration de ce matériau: par son montage, le rythme de son montage: « rythmène ». Logique nouvelle. «*Iconographie jaunie*: ces pages veulent avoir la logique, (...) d'une (assez *lisible* du reste) « poésie visuelle ».» (*D.M.*, préface). On éprouve en lisant *La divine mimesis* une émotion, un peu parente de celle qu'on sent devant les vidéos de Godard : il se passe quelque chose, quelque chose passe par là. Godard pour la première fois pense directement en image et son, ici et maintenant, en acte devant nous, fait *voir* que penser c'est tout simplement, peut-être, élaborer des matériaux hétérogènes, visuels et sonores, de la lumière et des sons: « Leçons de choses » d'abord, travail, artiste Si l'on veut, travail de celui qui a décidé de trouver son rythme, de prendre son temps. Mais le matériau est celui de tous, de tout le monde, le matériau même du monde. Avant les vidéos de Godard on ne *voyait* pas qu'il y a une pensée immédiate, immédiatement audio-visuelle, en travail entre les mots et les choses: pensée qui élabore des matériaux cosmiques, vibrations corpusculaires de lumière et de son. «Pensée matérielle pré-logique » disait déjà Eisenstein. Pensée matérielle en acte, variations de vitesses purement qualitatives. Avant *La divine mimesis*, on ne voyait pas que les expérimentations poétiques les plus hautes (l'opération poétique de Dante sur les langues italiennes dans *La divine comédie*, par exemple) relevaient aussi de ce même processus audio-visuel: un montage cinématographique, un rythme-montage : « rythmène ». Traiter le matériau linguistique lui-même, la pluralité des langues de « l'italien non-national », comme des bouts de réel, des plans audio-visuels, morceaux du plan-séquence d'une « subjective » infinie³, fragments d'une réalité à la fois image et son. De la réalité des choses, comme de la réalité ordinaire des langues communes, savoir capter la singularité d'une sonorité, un accent, un timbre, un éclairage: « semblable à quelque chose de vaguement lumineux qui persiste dans un paysage assombri par une pluie hivernale ; quelque chose qui, à l'honneur de la vie, et presque du cosmos, s'obstine à luire dans un peu de boue sombre. C'était peut-être l'obstination aveugle de la poésie : sa présence matérielle » (*D.M.*, p. 34). Il fallait un cinéaste-écrivain, un poète-cinéaste » pour faire *voir-entendre* cela.

« Une lumière bonne et mauvaise ».

Car le scandale n'est pas dans les contradictions, il y a longtemps que P.P.P. sait que les tensions extrêmes s'égalisent dans une même intensité : « Dans cette obscurité, il y, avait quelque chose de terriblement lumineux (...). Obscurité égale lumière.» (*D.M.*, p. 9). Le livre aurait pu s'appeler également *Paradis* ou *Fragments d'enfer*; *La théorie* ou *La divine théorie* : P.P.P. n'a jamais le mépris de la théorie, alors même qu'il en dénonce tous les terrorismes⁴ ; *La divine réalité* ou *Mémoires barbares*: qu'il y ait identité, immédiate identité entre *Réalité* et *Barbarie*, au sens que P.P.P. donnait à son « mot préféré », « le merveilleux barbare », cela peut sembler une légèreté. Il faut voir, oublier d'en savoir long, préférer un style, entendre un rythme. Alogique nouvelle: indirecte, tour-détour audio-visuel : analogique⁵.

³ - *L'expérience hérétique*, chap. 10 et 12.

⁴ - *L'expérience hérétique*, chap. 4.

⁵ - La construction du scénario *Saint Paul* fait apparaître la méthode pasolinienne comme une logique indirecte

L'hérésie pour P.P.P. n'est pas la pure et simple opposition à une certaine orthodoxie, religieuse ou athée, démocrate-chrétienne ou marxiste-communiste, il ne s'agit pas d'être anti-religions (a-art et pas anti-art disait déjà Duchamp-dada), pas besoin d'être vulgairement contre (les cheveux longs, les jeans, la libéralisation de l'avortement, la révolte petite bourgeoise, acculturée de 68, le gauchisme d'après...) ⁶. Il s'agit bien plutôt, en barbare, une nouvelle fois, de bégayer le « et », d'être étranger dans sa propre patrie, à la langue italienne nationale majeure qui se constitue: de cette barbarie nouvelle, la pratique initiale de la langue « maternelle » du Frioul et celle du dialecte de la banlieue romaine ne sont que les signes les plus tendres ⁷. Dans une situation analogue à celle de Dante, P.P.P. se place d'emblée au milieu *des langues* : « *La divine mimesis* (...) se présente mythiquement comme dernière oeuvre écrite dans l'italien non-national, l'italien qui garde vivantes et rangées dans une réelle contemporanéité toutes les stratifications diachroniques de son histoire » (*D.M.*, p. 73). La multiplicité des langues italiennes est elle aussi comme mise sur un même plan, dans un espace-temps singulier, intempêtif, hors histoire, au rythme très lent, comme ce second registre de *La divine comédie* « hors du temps des choses, a-temporel, s'inscrivant dans un temps qui n'est pas celui des événements, mais celui, méta-historique », de l'avènement de la poésie : la réalité même des choses. La splendeur de l'événement appelé, nommé, prénommé *La divine mimesis*.

Événement d'emblée, immédiatement, politique. En mêlant magmatiquement, en mettant ainsi de plain-pied la langue littéraire la plus élaborée, la plus soutenue (celle empruntée à *La divine comédie* de Dante, par exemple), la technolange nordiste des années 50, les imitations du parler sublinguistique ou dialectal, des bribes de poésie vernaculaire, etc., l'artiste P.P.P. multiplie les potentialités d'expression de tous les individus parlant de, dans, sous ces milieux linguistiques et pseudolinguistiques : « En enfer, on parle donc cet italien, dans toutes ses combinaisons historiques: osmose avec le latin (le latin classique et le latin universel), croisement dialecte-latin, langue littéraire-latin, technolange-latin, technolange-koïné, etc., tous les croisements possibles, selon les exigences des discours indirects libres des différents personnages, socialement divers (*D.M.*, p. 73). Auteur en cela, au sens très singulier, hors acception ordinaire, hors auteur d'autorité, où P.P.P. entend ce mot ⁸. Refaire le chemin de « cette exclusion de la

nouvelle: une *Analogie libre*, pourrait-on dire. Transport de la lettre-même du verbe de Paul dans l'époque contemporaine, 1938-1968. (De même, le film *Salo* transpose la lettre-même du texte de Sade, *Les 120 jours de Sodome*, dans la république fasciste mussolinienne, dite de Salo.) « L'idée poétique - fil conducteur et composant principal de ce film - consiste à transposer tout le parcours de saint Paul dans le contexte contemporain. » Il s'agit donc d'un processus de double mise à l'épreuve: de la force d'une parole *inactuelle* (la « sainteté » de Paul), et de la force problématique de nos *questions actuelles*, « spécifiques, circonstanciées, politiques, formulées à travers un langage typique de notre époque ». Dans cette confrontation, un échange singulier s'opère: c'est la « sainteté des paroles de Paul qui *devient actuelle* » concrète, opérante, descend parmi les hommes; tandis que « le monde de l'histoire tend, dans son excès de présence et d'urgence, à fuir dans le mystère, l'abstraction, l'interrogation pure ». La libre analogie serait donc un *révéléateur d'événement*: elle permet de dégager les lignes de force de notre présent de la situation historique dans laquelle l'événement est pris. Méthode *intempêtive* de désengluement de l'histoire.

⁶ - *Ecrits corsaires*, Flammarion, 1976.

⁷ - Voir *Pasolini: chronique judiciaire*, Seghers, 1979 (de Casara à Rome).

⁸ - *L'expérience hérétique*, p. 246.

vie des autres qui est la répétition de la sienne propre », entreprendre le voyage de ses étrangéités, pour ouvrir à d'autres, exclus d'exclusion plus noire encore, interdits même d'expression, des potentialités nouvelles. « Je regardais à terre comme un homme qui doit garder secrète, sans la montrer à personne, l'ingénuité de sa ferveur; une espérance, un désir de faire (dans ce monde inutile), qui renaît, en exigeant encore plus de pudeur (...), moi aussi j'avais désormais le pas d'un partisan qui va vers les montagnes » (*D.M.*, p. 35-36). Devenir un partisan d'expression.

« Combien de partisans n'étaient pas des hommes et des garçons comme les autres ? Et leur façon de gagner la montagne - de fumer une dernière cigarette avant de mourir - de tenir leurs armes entre les genoux près d'un feu - de chanter dans les rares soirs de trêve - (...) ne rentrait-elle pas dans les actes, et les jours de tout le monde ? » (*D.M.*, p. 40). Devenir un peuple, partisan d'individualités.

Cela suppose une position de l'auteur singulière, un don d'ubiquité par amour, une sorte de dédoublement, de va-et-vient, de trajet en zigzag entre « je » et « il = les autres », une mutation de toutes les personnes vers un il-peuple, il-événement de l'avènement des exclus: une intense circulation d'expressivité plutôt qu'une communication, qu'un échange d'informations.. Dans *La divine mimesis*, et suivant en cela la double position de Dante dans *La divine comédie*, P.P.P. est à la fois l'écrivain de son poème, de son roman (de son roman-poème) et son protagoniste: une manière de laisser parler « je » comme un autre. Ni plus, ni moins, non plus. De pratiquer le discours indirect libre à l'égard de soi-même, de se laisser parler (ses) plusieurs langages et de marquer un retrait devant tous les conformismes que l'on est, que l'on naît, toutes les bêtes : « Tous les poètes se sont toujours lamentés sur leur médiocrité, et ingénument: car le fait d'avoir été enfant et d'avoir vécu en province détermine d'une façon essentielle la forme du savoir d'un homme : De profundis, domine, suis-je bête » (*D.M.*, p. 45). Mais peu nombreux, et très rares, ceux qui ont entrepris le voyage exténuant : la traversée de paysages de plus en plus plats, de conformismes de plus en plus réducteurs, épanouis jusqu'à la vulgarité. Et à chaque bête, à chaque nouveau conformisme, se reconnaître, dans un serrement de cœur, en se défendant toujours pourtant du cynisme : « Je suis passé, ainsi, comme un vent derrière les derniers murs et près de la ville - ou comme un barbare, descendu pour détruire, et qui a fini par se distraire à regarder, et à baiser quelqu'un qui lui ressemblait - avant. de se décider à rebrousser chemin (*D.M.*, p. 81). Préférer être un vent.

Eviter le racisme, le mépris, voire le fascisme, à l'égard soi comme à l'égard de l'autre : « La chose la plus odieuse et plus intolérable, même chez le plus innocent des bourgeois, c'est de ne pas reconnaître d'autres expériences de vie que la sienne, (...). Supposons qu'un écrivain bourgeois, même noble, même très élevé, ne sache pas reconnaître les caractères les plus saillants de la différence psychologique d'un homme ayant des expériences différentes des siennes (...). L'acte qu'accomplit ainsi cet écrivain n'est qu'un premier pas vers des formes de défense de privilèges, voire de racisme. Et en ce sens il n'est plus libre (...) et il n'y a pas de solution de discontinuité entre lui et un commissaire de police, ou un

bourreau d'un camp d'extermination »⁹. Car, à entreprendre ainsi l'aride voyage, au milieu d'une vie, « vers quarante ans », il n'y a qu'un enjeu : extirper le fascisme que l'on porte en soi, les fascismes, c'est-à-dire ceux que je parle, tous ces fragments de discours, ces terrorismes *comme on parle*. Micro-fascismes ordinaires. Dans quelle normalité je parle, quel conformisme, industriel et intellectuel, chef-ouvrier d'usine et professeur-assistant d'université, quelle vulgarité ? Seule question pour P.P.P., peut-être: *et où est le fascisme aujourd'hui?* « Le fascisme, moi, je l'ai vécu sur mon corps », hurla Pasolini lors de sa dernière réunion avec les jeunes communistes. C'est le même individu qui sait que le fascisme sort aussi de sa bouche, parle et se tue dans sa propre bouche, qui a hurlé cela. Le même qui entreprend dans *La divine mimesis* l'ascèse du discours indirect libre, et qui en connaît le prix: la fragmentation de l'œuvre, la parole vive » libre, de plus en plus arrachée, sous forme de notes de plus en plus brèves, à une vie de plus en plus menacée: « Et enfin, détail macabre mais émouvant, on le reconnaîtra, une feuille quadrillée (évidemment arrachée à un bloc-notes) remplie d'une dizaine de lignes très incertaines a été trouvée dans la poche de la veste de son cadavre (il est mort, tué à coups de bâton, l'an dernier à Palerme)» (*D.M.*, p. 76). Vie et mort de l'auteur, selon P.P.P. On n'a pas fini de mesurer la force de la prophétie pasolinienne. On comprend que peu nombreux, et très rares, ou bien innombrables, et innommés, ceux qui aujourd'hui entreprennent le voyage.

Se rencontrer comme on rencontre un autre: poète double du poète, n'importe lequel, anonyme, et il parle comme un rabat de livre des années 50: « Je suis du Nord; ma mère est née dans le Frioul, mon père en Romagne; j'ai longtemps vécu à Bologne, et dans d'autres villes et villages de la plaine du Pô... » (*D.M.*, p. 19). S'entendre parler de soi comme Si on dictait son épitaphe: « Je fus poète, ajouta-t-il rapide (...); je chantai la division de la conscience de celui qui a fui la ville détruite et s'en va vers une ville qui est encore à construire (*D.M.*, p. 20).

Quelle issue au terrible pouvoir de nivellement de la langue de la haine ? Varier les vitesses: passer d'une rapidité factuelle, quantitative, à un ralenti expressif. Ralentir, décomposer, seule méthode, proposent les dernières vidéos de Godard, pour faire entrevoir d'autres vitesses que celles des « Monstres ». Au pouvoir de freinage, de blocage de la société néo-capitaliste, aux vitesses quantitativement de plus en plus folles, a-poser un ralenti, celui d'un temps de vivre, de voir, de voir la vie, *vitesse qualitative*, et non plus quantitative. Lire une première fois cette épitaphe, selon un premier registre, rapide, d'une rapidité inexpressive, presque brutalement factuelle, « comme un livret d'opéra ». Puis, une seconde fois, relire cette même épitaphe, à *haute voix*, comme en récitant par cœur: « le rythme est celui de *l'autre* registre: très lent, atemporel, s'inscrivant dans un temps qui n'est ni celui de la lecture ni celui des événements, mais celui » métaphysique, de la poésie: son « ralenti » d'épitaphe sublime, son ut de poitrine sans fin, chaste et presque murmuré »¹⁰, comme dit Pasolini de l'épisode de Pia de Tolomei dans *La divine comédie*. Passer d'un registre à l'autre, sauter, se tenir « Le long de la suture où les deux séries opposées se rejoignent et se heurtent, et où par

⁹ - *L'expérience hérétique*, p. 49.

¹⁰ - *L'expérience hérétique* » p. 69.

conséquent l'expressivité trouve ses moments les plus aigus, ou les plus instables »; « chercher les points de friction, de scandale, d'instabilité expressive (...), le long de l'axe ou se produit le saut quantitatif de deux registres» (E.H., p. 72-73). Expérimentation musicale de la voix, parler-chanter pour sauver la facticité possible du voir: empêcher le lire, les vitesses de l'œil, de prendre le pouvoir: choisir alors *le son* contre le sens, ici. Et, *inversement* aussi, simultanément en quelque sorte, entre les mots, au milieu même des fragments de discours les plus ironiques, se déprendre alors du pouvoir du son, laisser advenir l'image : celle d'un sourire, d'une expression: « Et il me regarda avec un regard qui était exactement le contraire de ce qu'étaient ses mots (...). Son regard en revanche était sans « corrections », plein de courageux amour. (...) mais le regard qu'il jeta encore sur moi, au lieu de quelque élégante variante laïque, mondaine, ou exquise, était Si désespérément pur (...).» (D.M., p. 33-34). Dans cette expérience audio-visuelle, cette manière de délier tantôt le voir, tantôt la voix, de les libérer l'un de l'autre, on peut l'appeler poésie, sa présence matérielle. Bien sûr. On peut l'appeler aussi simplement force de vivre, l'obstination aveugle de la vie: une expérience, un désir de faire (dans ce monde inutile), qui renaît, en exigeant encore plus de pudeur.

Sprechgesang audio-visuel, ralenti entre voir et entendre : quitter le son pour le voir, quitter le voir pour entendre la voix, dans une instabilité expressive continue, un tremblement semblable' au mouvement même des choses, au langage muet des peupliers. Cette façon de quitter les constantes du voir et de l'entendre, les hauteurs et les vitesses normalisées, par une chute ou une montée, est entièrement cinématographique ici, plongée et contre-plongée, variation de focale, gros plan et plan d'ensemble: « Voilà, en bref, je voulais dire simplement... que refaire ce voyage consiste à *s'élever*, et en même temps à tout voir de loin, mais aussi à *s'abaisser* et à tout voir de près - pour continuer à m'exprimer sans la moindre pudeur. » (D.M., p. 31-32).

Ici se fait une volte singulière. L'opération cinématographique de P.P.P. dans *La divine mimesis* se retourne comme d'elle-même et révèle la dimension audio-visuelle de l'opération dantesque. En effet, selon la magnifique analyse que P.P.P. fait dans *L'expérience hérétique*¹¹ à la suite des travaux de Gianfranco Contini, l'opération poétique de *La divine mimesis* consisterait en un mouvement incessant de chute et de montée, entre un *s'élever* et un *s'abaisser* : d'une ligne linguistique basse à une ligne haute; de la langue soutenue parlée par une élite, aux langues dialectales ou dialectes, parlés par des catégories sociales de la nation particulières, de basse condition, du langage vif populaire à celui des baratiers, de la pègre florentine. Entre la langue noble de Francesca de Rimini et les locutions vives (« ficher la figue », « faire de son cul trompette ») de Vanni Fucci, par exemple, la ligne d'expression de *La divine mimesis* pourrait être représentée par « un graphique présentant des pointes en haut et en bas, comme des stalactites expressives »¹². Dante serait condamné à de telles incursions linguistiques par un

¹¹ - Chap. 2, sur « Le discours indirect libre »; chap. 3, « La volonté de Dante d'être poète », et appendice, « La mimesis maudite ».

¹² - *L'expérience hérétique*, p. 46 et 47.

simple état de fait : l'inexistence au moment où il écrivait *La divine comédie* (comme c'est encore la chance de l'Italie des années 50, selon P.P.P.), l'inexistence, donc, d'un niveau moyen et normal de l'italien. « Pour ses incursions, ses mimesis, dans les couches basses de la langue (...), l'auteur ne parlait jamais de la ligne moyenne, mais de la ligne haute, et c'est à la ligne haute qu'il revenait, avec son butin; La contamination n'avait pas lieu entre langue basse et langue moyenne, mais entre langue basse et langue soutenue. » Il y a donc nécessité vitale pour Dante de quitter sans cesse la langue de son milieu social bourgeois, la langue même qu'il parlait, en tant que poète, pour aller chercher ses matériaux expressifs dans d'autres milieux, dénivelés, de passer sans arrêt d'un milieu l'autre, dans une sorte de rythme complexe, polyphonique. Autrement dit, il y a pour Dante nécessité de pratiquer le « Discours indirect libre » - lexical plutôt que grammatical : c'est ici que P.P.P. élargit la notion purement grammaticale de discours indirect, en une notion stylistique, expressive, qu'il appelle « Discours indirect libre », ou « Discours indirect potentiel », « virtuel ». La pluralité des langues italiennes, leur hétérogénéité, leurs tensions inégales, cet éclatement des pointes expressives vers le haut et le bas d'où tout centre est en quelque sorte évacué, serait donc le fondement même de la mimesis dantesque. Plus, outre cette conscience claire des différences sociales, issue probablement de l'expérience de Dante auprès des corporations florentines et des luttes qui s'y rattachent, la mimesis de Dante dans *La divine comédie* serait un *Discours indirect libre à l'égard de soi-même*, celui de Dante poète à l'égard de Dante personnage où, à la faveur des rencontres de celui-ci dans le monde nocturne et souterrain, des contagions singulières ont lieu. Mimesis maudite où le « je » se perd, se détourne de tout sujet-auteur, et se sauve de tous les discours indirects libres de tous les personnages rencontrés qu'il peut, des quatre-vingt-dix-neuf cercles sautés : d'Enfer en Paradis : devenir un Il qui ne renvoie plus à aucune personne, mais à un peuple, un il-peuple, celui du livre tout entier. Dans une réponse à la dextérité stupéfiante, P.P.P. déplie le jeu subtil de *l'oratio oblique* de Dante. Le langage de Vanni Fucci n'est pas placé simplement sur la ligne basse, sordide, de la pègre. Dante ne se contente pas de rapporter tel quel le discours de Vanni Fucci. Alors même qu'il ouvre les guillemets (quoi de plus grammaticalement direct, objecte-t-on), il y a mimesis, discours indirect libre de Dante à l'égard de lui-même. La langue de Vanni Fucci, ce déclassé, n'est ni celle d'un seigneur violent, ni celle d'un voleur plébéien; c'est la langue d'un seigneur devenu voleur par goût de la violence. *A l'intérieur même* de la ligne basse de son langage, il y a donc une *inégalité*, une *brisure* expressive qui est la marque de son style en tant que personnage dantesque, la mimesis maudite de Dante : Vanni Fucci parle à la fois l'argot plébéien « ficher la figue », la langue vive populaire « je trébuchai - je plus, je tombai comme la pluie - de Toscane », et connaît sa condition d'homme abject, de type qui trébuche en enfer, se nomme « mulet et comme un valet du sobriquet « Jean Foux la Bête » : ironie mimétique du personnage à l'égard de lui-même. Mais la mimesis sublime de Dante va plus loin encore : mouvement fulgurant qui brise la langue du personnage lui-même : « C'est bien Dante qui, *en ,revivant te discours* de Vanni Fucci, dit dans son récit : « les mains haussa, et fit des deux la figue », mais c'est Vanni Fucci lui-même qui complète ensuite l'expression « Tiens, Dieu du ciel, Si je t'en fiche! »

(...) L'expression tout entière, empruntée par Vanni Fucci à l'argot plébéien, c'était « ficher la figue ». Dante utilise la *moitié* de cette expression (la figue) en revivant le discours de Vanni Fucci, dans une mimesis fulgurante; *l'autre moitié* (ficher) est dans le discours indirect de Vanni, qui se trouve donc être projeté par Dante à l'intérieur du même cadre mimétique, de *l'oratio oblique*, où est projeté son récit.»¹³ C'est la double position de Dante, narrateur et personnage, qui donne à sa mimesis un tranchant Si oblique, ce pouvoir délicat et cruel de détacher la lettre d'un discours de l'appartenance sociale » du corps même de celui qui le tient. De le mettre à vif. Dante rapportant le discours de Vanni Fucci fait sienne la mimesis maudite de Vanni Fucci, son ironie, sa réplique pour épater le bourgeois: « Tiens, Dieu du ciel Si je t'en fiche », et par elle, s'empare de lui, démasque le personnage, découvre la faille de Vanni Fucci, son appartenance au même niveau linguistique que lui, Dante. Après l'invective de très haut niveau, Dante peut mettre dans la bouche de Vanni Fucci des phrases dans le style dantesque moyen: « Nier ne puis ce que tu quiers. » L'échange mimétique, la mystique maudite, d'une folle gaîté, s'est opéré. On s'amuse beaucoup en Enfer. L'ironie du personnage devient humour de Dante. Contamination de deux lignes, ligne argotique de Vanni Fucci, ligne poétique de Dante. Les folies peuvent s'échanger : « J'ai vu clair dans ton jeu... tu joues un rôle... Si tu es fou au niveau bas moi je le suis au niveau élevé... (etc.). » S'il y a un *Sprechgesang* dans *La divine comédie*, c'est ici un rire qui est parlé-chanté.

Ainsi, on pourrait dire que le geste physique de s'élever-s'abaisser de P.P.P. dans *La divine mimesis fait voir*, à la lettre cinématographique du terme, rend visible, « visuel », le travail poétique de Dante sur les langues italiennes. Dans *La divine mimesis* » la poétique de Dante devient *un* corps, le corps individué de Pier Paolo Pasolini. Moment inouï où un livre n'en finit pas de s'expérimenter vivant.

Etrange expérimentation cinématographique des langues italiennes, tour-détour d'une mimétique nouvelle, hors toute banale imitation. Comme le 6 de l'Enfer de *La divine comédie* brusquement s'inverse en 9 du Paradis, nous rencontrons ici, ouvert à tout vent, le secret de la force d'écriture pasolinienne : écrire *La divine mimesis* c'est, tout simplement aujourd'hui, lire *La divine comédie*. Le geste d'écriture est la mise en acte d'un geste de lecture, d'une lecture jetée, par l'écriture même, hors pouvoir. Volte d'écriture où la lecture sort de ses gonds. Détournement catégorique. L'audiovisuel (le cinéma muet, les vidéos de Godard par exemple) nous a révélé cela: il n'est plus possible de lire aujourd'hui comme avant, on ne peut se laisser prendre au seul terrorisme du texte, aux seules vitesses quantitatives de l'œil, au « ciné-texte »: le désir *d'entendre simultanément*, une sorte d'orne nouvelle superpose nos sens, crée des intersections, multiplie les affects (c'était le rêve du XVIII^e siècle, de Diderot dans ses *Lettres sur les aveugles* » les sourds-muets) : nous commençons à entendre avec nos yeux, à avoir de petites oreilles, à toucher avec nos esprits. Nous avons l'expérience d'un toucher de l'œil, d'un voir avec l'oreille. Mutants. Sourds-muets et aveugles, forts de leurs puissances accouplées, Nous retrouvons nos esprits. Nous constatons avec stupeur, comme au réveil, en des réveils en cascade, sans fin, qu'il y en a plusieurs » qu'ils

¹³ - *L'expérience hérétique*, p. 80.

ont pu, un temps, nous quitter. Nous commençons enfin à pouvoir devenir analphabètes. Et ça passe par de singuliers voyages: au pays des Tarahumaras pour Artaud » en Enfer par *La divine comédie*, Francesca et Paolo s'y retrouvèrent un jour pour « ce jour-là, n'avoir lu plus avant », par un film comme *Le lys brisé* de Griffith, par *La divine mimesis*. On peut traverser un livre comme une sierra, une ville. Nous pouvons enfin devenir voyants, un peuple analphabète et voyant.

* * *

Ainsi, l'opération cinématographique de *La Divine Mimesis* répète l'opération poétique de Dante dans *La Divine Comédie*. Plus précisément, on pourrait dire que la mimesis pasolinienne fait apparaître l'opération dantesque elle-même, dans *La Divine Comédie*, comme opération audio-visuelle. Non que l'invention technique du cinéma et de la vidéo, du dispositif audio-visuel, ait ajouté " la cinématographie", "l'audiovisuel", comme une dimension supplémentaire, à la poésie. Non que la Mimétique de P.P.P. ait donné une dimension "en plus", "de plus", à la poésie de Dante. Là encore, il s'agit plutôt, comme l'opération de Carmelo Bene à partir du *Richard III* de Shakespeare, d'une soustraction : une *Divine Comédie* "de moins" Par une méthode de soustraction (en particulier de tout l'univers théologique, du pouvoir théologique du Moyen Age), de *fragmentation*, de vol en éclats, de la composition hiérarchisée de *La Divine Comédie*, et, on le verra, selon un singulier processus simultané de *dilatation*, *La Divine Mimesis* fait apparaître, COMME UNE DIMENSION NOUVELLE, l'opération cinématographique de Dante, le traitement AUDIO-VISUEL de la pluralité des langues italiennes dans *La Divine Comédie* elle-même, le rythme SPATIO-TEMPOREL caractéristique du style, de l'œuvre : son rythmène.

Comment ? Comment ça se fait et ce qu'il faut y mettre, dirait Eisenstein. C'est la question même du rythme, du montage. Question rythmènatique, Si l'on peut encore fleurir ici le barbarisme pasolinien. Quelle est la puissance opérante, le pouvoir de création du rythmène pasolinien dans *La Divine Mimesis* ? Pouvoir de faire surgir la dimension audio-visuelle déjà là dans *La Divine Comédie*, mais en quelque sorte enfouie, innommée, imperceptible. Faire voir l'invisible : la puissance cinématographique elle-même.

Avançons ici une hypothèse, suivons les lignes de nos affects à la lecture de *La Divine Mimesis* le miracle de l'œuvre, sa puissance d'émotion serait à la croisée, à la rencontre secrète ("sur la ligne de suture") de deux mouvements l'un serait un processus de fragmentation-éclatement, l'autre un processus inverse de dilatation. Or, l'énigme rythmique de *La Divine Mimesis* pourrait être formulée ainsi : plus le processus de fragmentation s'intensifie, plus la dilatation croît, Si bien que, au lieu

d'avoir une *accélération* et une *précipitation* de l'œuvre vers la fin, selon le rythme prévisible du premier mouvement, UNE DUREE CONTINUE se crée, UNE EPAISSEUR TEMPORELLE, comme Si le poids primitif (primaire, initial) de l'œuvre vers la fin était indéfiniment retenu, dans un suspens illimité. Modernité, contemporanéité de ces deux processus rythmiquement inverses, croissant simultanément jusqu'à presque annulation, jusqu'à se tisser en un CONTINUUM aux variations fluides (souples), comme Si la césure interne de l'oeuvre tragique (grecque ou romantique) était ici rejetée hors l'oeuvre elle-même : brisure absolue de la réalité même de la mort, comme Si le processus d'expression de l'oeuvre n'était lui-même que l'effort désespéré pour se sauver du transport tragique, jeter la césure vive de la mort au dehors. Mais, et semble-t-il paradoxalement, le prix d'un tel *suspens du tragique* est la fragmentation infinitésimale de la brisure, une quasi pulvérisation, une bruinisation selon des lignes à la fois Si ténues et Si multiples qu'elles construisent ce feutrage temporel, cette durée et cette épaisseur, cette épaisseur de durée de l'oeuvre qui rappelle, en musique, certains morceaux de Ligeti, ou, dans l'ordre météorologique, les nappes mouvantes de certaines brumes de chaleur. "Une forme d'art vraiment conforme à ce qui nous est natif, il lui reviendrait d'être une parole plutôt effectivement meurtrissante qu'effectivement meurtrière; elle ne devrait pas trouver son aboutissement propre dans le meurtre ou la mort, mais puisque c'est là cependant que le tragique doit être saisi, se déployer plutôt dans le goût d'Oedipe à Colonne, de telle sorte que la parole qui sort de la bouche inspirée soit terrible, et qu'elle tue, sans qu'il y ait lieu cependant de la rendre sensible à la manière des Grecs, dans un esprit athlétique et plastique, où la parole s'empare de l'être corporel dont elle effectue la mise à mort." (Hölderlin). Une durée plutôt effectivement meurtrissante que meurtrière, où la violence est en quelque sorte expulsée "en dehors du corps même de l'oeuvre" comme dit P.P.P., jusqu'à se matérialiser, se concrétiser, s'opérer dans le réel même, et le corps tout court, le corps vivant de l'auteur assassiné.

Métamorphose donc de la césure tragique₃ grecque et romantique, en brisures infinitésimales et multiples, jusqu'à ce feutrage temporel, cette épaisseur de durée. "Un tel destin n'est pas imposant, mais il est bien plus profond" (Hölderlin). Transformation des intervalles spatio-temporels, en une fluidité de la coulée. Passage de la question du Rythmène à celle du *Rhème* : de la question de la "discontinuité", des sauts, des intervalles et battements entre les plans à la question de la construction d'une "continuité" donnant l'illusion de l'écoulement même du réel : "Moi-même, comme metteur en scène, au moment où j'imagine une scène ou la décris dans le scénario, je l'imagine comme si elle était réelle dans une "continuité" dont je sais que le film (...) ne pourra jamais l'atteindre. Je n'imagine qu'approximativement les "plans" (...), en sautant les raccords, c'est-à-dire cette

fraction de seconde correspondant à un battement de paupières, à la suite de quoi l'œil s'ouvre sur une autre portion de réalité spatio-temporelle, comme si le corps avait eu le temps de se retourner (ou de se déplacer ailleurs, voire dans un autre pays), ou comme s'il ne s'était pas écoulé une fraction de seconde mais une minute entière, une année ou une décennie." (E.H., p.269-70). Moment où le rythme spatio-temporel du montage se soumet comme malgré lui à la loi inexorable de la succession temporelle, à cette irréversibilité qui assure au temps une primauté fondamentale sur l'espace (ce que découvre Kant dans son *Esthétique transcendantale*), à la coulée d'une durée immédiate, celle même de la pensée et du réel (ce serait alors la lecture de Bergson qui se réouvrirait ici) "Malgré les raccords qui en font un trait "inclus", le plan, aussi bien à l'intérieur de lui-même que par rapport aux autres plans, doit obéir aux règles de la successivité; il doit *s'écouler* comme la réalité et le cinéma (même imaginés). C'est un "rhème" ..." (E.H., p.271).¹⁴

Entre Rhème et Rythmène, entre fluidité de l'(a)forme et un processus de fragmentation, éternité de la vie et montage fulgurant de la mort, *La Divine Mimesis* serait la construction d'un *plan barbare*, comme Artaud dit du rite tarahumara du "Tutuguri" qu'il opère "une espèce de translation sur le plan foudre".

Barbarie pasolinienne : le point fulgurant où la vie se monte elle-même, construit ce plan qu'on dirait d'éternité Si les points qui le constituent n'étaient jamais que les brisures d'une mort infinitésimalement et multiplement jetée chaque fois au dehors, hors processus d'expression même de l'oeuvre. Construction d'une durée hors la mort.

C'est ce procès de la construction du plan barbare pasolinien qu'il nous faut maintenant ralentir, décomposer, selon ses deux lignes actives, ces deux mouvements que nous avons cru pouvoir différencier :

- 1 Fragmenter
- 2 Dilater.

- *Premier mouvement : fragmenter*

Il suffit de tenir en main le plat livret de *La Divine Mimesis*, la plaquette mince, une centaine de feuillets, dont une vingtaine occupée par le "poème photographique" de "l'Iconographie jaunie" (25 photographies, précisément nombrées et

¹⁴ - "Rhème : "signe qui, pour son Interprétant, est signe d'une possibilité qualitative. Il est compris comme représentant son objet seulement dans ses qualités" (Peirce : *Philosophical Writings*). Un rhème ne dit rien sur la réalité de l'objet des qualités duquel il est le signe. Mot formé à partir du grec *rhein* : couler." (E.H., N. d. T., p.268).

nommées : 1.Grimau. 2.Lambrakis. ... 14.Groupe de partisans. ... 16.Gianfranco Contini. etc.), pour sentir tout ce que P.P.P. a soustrait à *La Divine Comédie*. Le livret est passé du *volume* à la plaquette : abréviation, forme brève : passage du poème-roman à la nouvelle, seule forme, peut-être, pour notre modernité, d'une narrativité à la fois ouverte et secrète, désobjectivée et individualisée à l'extrême, laissant passer une histoire hors Histoire et la vie hors système l'événement, la poésie du réel. Un plan donc, et une certaine (faible) épaisseur. Une maigreur constitutionnelle. Celle même de l'auteur (le thème de la maigreur, d'une jeunesse presque indécente, court et insiste dans *La Divine Mimesis* : la maigreur : le style d'un corps, de ses postures et de sa démarche, sportive et presque honteuse à force de décalage, un excès de santé en quelque sorte). Il suffit de consulter la table de l'index pour voir le processus d'éclatement, de fragmentation, auquel P.P.P. a soumis *La Divine Comédie*. Deux chants pleins seulement : les deux premiers. Les deux suivants déjà fragmentés, éclatés : "Notes et fragments pour le chant III, pour le chant IV". Un saut sans transition, un "noir" (suppression pure et simple des chants V et VI) jusqu'au chant VII, toujours sous forme de "Notes et fragments". Puis, un éclatement plus grand encore, musical deux pures notes, 1 et 2; une note indirectement adressée "pour une note de l'éditeur". Enfin, dans un processus de vol en éclats, "trois autres notes pour le chant VII", comme Si les notes et fragments pour ce chant se pulvérisaient à leur tour. L'opération de soustraction, d'amputation de *La Divine Mimesis* par rapport à *La Divine Comédie* est donc un procès de fragmentation, d'éclatement, de vol en éclats. Opération fragile : la fragmentation du fragment. Tout se passe comme Si le processus d'élaboration de *La Divine Mimesis* consistait à extraire quelques rares matériaux de *La Divine Comédie*. (le schème des chants I et II; des potentialités fragmentées pour les chants III et IV; des points singuliers du chant VII), et à les élaborer de façon de plus en plus fine : *le processus de fragmentation est un processus de complexification du matériau.*

Voilà ce que l'on voit à l'œil nu, au premier coup d'œil, à la simple lecture de l'index final. On a abandonné la belle architecture triadique de *La Divine Comédie* (les quatre vingt dix-neuf chants également répartis en Enfer, Purgatoire, Paradis), pour tout mettre à un seul niveau : l'Enfer. Une plate-forme infernale, une plaque tournante de pure surface, à plusieurs entrées, au lieu de la hiérarchie souterraine de *La Divine Comédie*. L'esthétique tridimensionnelle de l'oeuvre, son architectonique dominante, s'effacent au profit d'une sorte de géométrie plane, où s'inscrivent les seules lignes de fuite du temps : une topologie temporelle dit P.P.P.. On passe d'un agencement complexe aux niveaux hiérarchisés, où la forme-espace commande le surgissement de la temporalité propre de l'oeuvre comme issue du voyage, achèvement du parcours du livre, à sa sortie (la roue du désir où l'entrée et la sortie se joignent au milieu du chemin de notre vie), on passe donc du

dévoilement d'une temporalité fondamentale comme éternité, à *un vivant processus temporel* où la durée n'est jamais que la grâce éphémère des événements d'une vie, leur vibrante simultanité "Le livre doit être écrit par couches, toute nouvelle rédaction doit être sous forme de note, datée, de façon que le livre se présente presque comme un journal. (...) A la fin, le livre doit se présenter comme une stratification chronologique, un vivant processus formel : où une nouvelle idée n'effacerait pas la précédente, mais la corrigerait, ou plutôt la laisserait absolument inaltérée, la conservant formellement comme un document du passage de la pensée." (D.M., note n^o1). Le livre mincit, devient presque un journal, un feuilleté d'issues, chaque fois au milieu, à cette lumière précaire de l'événement.

- *Deuxième mouvement : dilater.*

Nous rencontrons donc ici le second mouvement de *La Divine Mimesis*, la question du paradoxe de ce montage fragmenté, mettant en collision des morceaux de plus en plus courts, et donnant pourtant l'impression d'une COULEE, d'une FLUIDITE de la forme, d'une DUREE : l'espace-temps de *La Divine Mimesis* demeure comme suspendu, hors la précipitation où semblerait devoir l'entraîner le processus de fragmentation du fragment. Comme si un "ralenti", un lyrisme secret, de plus en plus violent de plus en plus opérant, dilatait de plus en plus les fragments pourtant objectivement plus brefs, en ravissait toute rapidité factuelle. Une inexorable lenteur.

"Au lieu d'élargir, tu dilateras !"

La clef de sa mimesis, P.P.P. nous en donne la formule, qui partage le chant II. Et cela, il le dit comme une parole d'initié, de ceux, à ceux, qui savent quelle diable de différence il y a entre élargir et dilater, alors même qu'il est question dans la page, juste plus haut, du *point de vue* de Dante. Dante aurait élargi le point de vue sur les langues de l'univers unitaire du Moyen Age. Pasolini dilate. Dilate quoi ? Le point de vue de Dante. Etrange opération mimétique, qui à la fois soustrait, ampute, ET DILATE. Car la mimesis de Dante n'est plus possible, aujourd'hui. On ne peut plus sauver la ligne basse de la langue en l'élevant vers la ligne soutenue, le va-et-vient sublime nous est interdit, l'espace entre le haut et le bas n'est plus libre, vacant, vide, il est occupé, la langue de la haine y a tendu ses barbelés : "Tu sais ce qu'est la langue cultivée; et tu sais ce qu'est la langue vulgaire. Comment pourrais-je en faire usage ? Elles sont toutes deux désormais une seule et même langue : la langue de la haine." (D.M. p.32). L'écriture, l'art, pour employer les vieux mots, ne sauvent rien, ne se sauvent de rien, surtout pas de la langue de la haine, on ne la quitte jamais, d'une certaine manière, on y est toujours, sur la plate-forme infernale, il n'y a pas de bout, on n'en finit pas, n'en sort pas, de conformisme en

conformisme, de vulgarité en vulgarité, de réduction en réduction. Malédiction plate. On ne peut répéter, purement et simplement, le mouvement de Dante, le déplacement du point de vue vers le haut lui appartient, porte son sceau, désormais daté, unitaire et unique : "Et puis stylistiquement, pense (...) quel cas unique : le déplacement du point de vue vers le haut, qui augmente démesurément le *nombre* des choses et de leurs noms, juste au moment où il resserre et synthétise tout ..." (D.M., p.31). La mimesis aujourd'hui a quelque chose d'insuffisant, une gloire friable, telle ces petites fleurs qui s'obstinent à pousser, bleues, innombrables, au milieu de l'herbe. Ce sont les dieux de nos rencontres : l'herbe mauve, torve et innocente, les fleurs d'acacia qui se fanent déjà, la candeur et la pauvreté d'un bleu presque blanc d'humilité. La poétique devient alors un ethos nomade, un savoir camper comme un gitan, au hasard même des lieux réservés ou non, entre deux autoroutes ; une agilité, rapace et rasante à la fois, à passer d'un point de vue d'aigle à celui d'une pauvre petite fleur, à n' y voir que son bleu, à elle, Si semblable, Si peu distinct de celui de ses voisines. "Voilà, en bref, je voulais dire simplement ... que refaire ce voyage consiste à *s'élever*, et en même temps à tout voir de loin, mais aussi à *s'abaisser* et à tout voir de près - pour continuer à m'exprimer sans la moindre pudeur." (D.M., p.32).

Il ne s'agit même pas de devenir un gaz, se perdre dans l'atmosphère, elle aussi est striée, de lignes régulières, pas même de détourner les vols. Marcher, continuer à marcher, aux surfaces herbeuses des banlieues interminables, dans le soir qui tombe, une obscurité de plus en plus épaisse, la nuit noire, l'aube indécise, le brouillard. Créer des points singuliers de dilatation, dans ces mille lieux où l'on passe, ces lignes moyennes où l'on vous fait filer malgré vous, où l'on file malgré soi : sur ces lignes droites, ces plans aseptiques, ces blancs hygiéniques, introduire des aspérités, des failles minuscules, des inégalités presque imperceptibles, des différences anodines, des gris, tous les gris de la ville. Y faire alors des faux-pas, des faux-mouvements, y tituber, vaciller, imperceptiblement. Trembler de toutes ses gouttes de brouillard, s'iriser de tous ses éclats. noirs, de ses diams. Il pleut. Devenir ce peuple-là. Il trébuche, il tombe de Toscane, n'en finit pas, gagne les montagnes, parcourt la ville, d'un pas de Vanni Fucci, d'un pas de partisan, d'un pas de partisan de Vanni Fucci, d'un pas rock de Jean-Pierre Ceton.¹⁵

"Asymétrie, disproportion, loi de l'irrégularité programmée, dérision de la cohérence, introduction criminelle de l'arbitraire ... De toute façon ..." (D. M., p. 32).

Dilater ... Il ne s'agirait donc pas d'un "plus d'espace", d'occuper plus d'espace - un espace à trois dimensions où le volume peut s'amenuiser, s'émincer, maigrir

¹⁵ - Jean-Pierre Ceton, *Rauque la ville*, éditions de Minuit.

vers la plaquette, et qui pourrait inversement augmenter, s'étendre, se gonfler : il ne s'agit pas des possibilités d'extension ou de diminution de la troisième dimension d'un volume - mais, très bizarrement, et encore, d'espace "en moins", d'un "moins d'espace" se faire corpuscule, gris poussière, grain de lumière, pure vitesse. Un devenir cinématographique, lumière et mouvement, comme on voit. Devenir un gros plan intensité. Muet. Noir et blanc, hors Kodak-couleur.

La dilatation serait donc une question de vitesses, celles de la lenteur, approchant cette vitesse absolue que serait l'immobilité. Un "ralenti" qui produirait une paysagéité nouvelle, cette qualité qu'on ne peut dire rigoureusement spatiale et qu'on appelle "le vaste" - comme ces effets de "ralenti", qui se disent justement du point de vue de la camera grandes vitesses", sur le gros plan. L'effet singulier du gros plan cinématographique "ralenti" est à la fois la production d'une *durée* hors temps et d'une *intensification des ouvertures* de l'espace : la production d'un autre espace-temps, *dilaté*, précisément, d'un rythme en quelque sorte flottant, d'un milieu délivré de la pesanteur, entre ciel et terre, eau et air, entre-mondes dirait Paul Klee, où marcher est aussi bien nager et fendre l'air, où la marche devient un vol.

Dilater. Ce serait donc là la mutation, le seuil singulier que P.P.P. fait sauter à l'opération poétique de Dante. Événement qui porte la signature de Pier Paolo Pasolini, sa marque irréductible, un faire corps de la vie et de l'oeuvre, du corps de l'oeuvre et du corps de l'auteur. Cette qualité d'écriture que l'on rencontre dès les premières pages de *La Divine Mimesis*, dès le premier chant, une magie qui ne vous quitte pas, dans laquelle l'oeuvre tout entière est immergée : cette lumière, cette épaisseur temporelle, une durée - que la durée puisse être une qualité de lumière, une clarté arrachée à la nuit de l'esprit, que la lumière de l'oeuvre en soit toujours issue, ce sont des intuitions que seuls quelques poètes, ou penseurs, ont osé dire, à de rares moments : approche d'un espace-temps "psychique" comme dit Artaud, de la réalité nocturne de l'esprit comme le pressent Joë Bousquet, que le dispositif audio-visuel commence seulement à nous faire voir, dans des expériences moins solitaires, peut-être. "Nous tournâmes le dos à l'éclat de ces lampes. Nous cheminions désormais dans le noir le plus épais." (DM., fin des "Notes et fragments pour le chant VII).

Quel métamorphisme, quel saut énigmatique, du rythme au rhème, des brisures d'un espace-temps fragmenté. à la splendeur noire de la coulée?

- *Un troisième mouvement ? Une ligne d'immobilité.*

Revenons à la prudence de l'analyse.

Décomposons, faisons quelques arrêts sur image.

Essayons de capter, à chaque fois, sur quelques points singuliers, comment se fait ce passage de la fragmentation à la coulée, le processus à chaque fois individué de la transformation.

Le premier chant de *La Divine Mimesis* est "plus long" que le chant I de *La Divine Comédie*. De celui-ci, P.P.P a repris quasiment l'intégralité de ce que Kant appellerait les schèmes de l'imagination, les ouvertures d'un voir poétique : l'idée d'un voyage aux Enfers, "au milieu de la vie", dans cette Forêt obscure où on se trouve; une typologie des paysages, puis des Bêtes et personnages rencontrés : Lonza-caméléon, Lion fétide et arrogant, Louve mystique, Poète guide du poète; enfin quelques schèmes sonores, quelques vers, parmi les plus beaux, les plus connus, immémoriaux, ceux que l'on connaît par cœur et qui restent dans la tête comme "un air , une chanson, une romance d'où émergent quelques paroles. "Dante tel que la mémoire le retient ", Bref, un matériau visuel et sonore déjà élaboré, déjà soumis par Dante à "une terrifiante opération de sélection"¹⁶. Le processus de dilatation pasolinien consisterait ici en une "purification" plus grande encore : extraire les matériaux, les choisir une fois nouvelle, matériaux choisis parmi des matériaux choisis, puis les fondre en des alliages savants : la pureté y est donc le produit d'un mélange, au dosage très calculé, à partir des éléments initiaux (les schèmes dantesques, et les ouvertures de la mémoire autobiographique pasolinienne). Une opération de métallurgie : la coulée relève ici de la fonte à haute température de matériaux hétérogènes, et extrêmement purs. Premier type possible donc de transformation.

Du chant II dantesque, au contraire, P.P.P a beaucoup laissé tomber, abandonné (en particulier l'intervention de Béatrice auprès de Virgile). Il a très peu pris juste l'idée d'une pitié initiale, d'oser un courage "comme la fleur des champs close et penchée par nuit de gel, quand le soleil la farde, épanouie se redresse en sa tige", et du mouvement final de son guide "Ce dis-je, et il se mut". Seulement, alors, il dilate, beaucoup, beaucoup plus, dans tous les sens : il étend les fleurs d'un gel nocturne à toute la surface traversée, le chant s'ouvre au début et à la fin au

¹⁶ - Sur cette sélection dantesque, reprendre E.H., particulièrement la fin de "La volonté de Dante d'être poète".

milieu de l'herbe, "dans un des lieux où malgré tout ce qui s'est passé, ce qui compte encore c'est l'herbe" les déploie jusqu'au cosmos, "et un pré est à la fois ici et dans le cosmos". D'une métaphore il fait un milieu réel, celui où réellement on marche et se regarde marcher, de cette démarche sans défense, en étant toujours à égale et multiple distance de soi. L'herbe "mauvaise et innocente", milieu de l'humour pasolinien, bien plus scandaleux encore que celui de Dante, parce que vécu, dans les postures d'un corps, jusqu'à l'abjection "Car dans tout corps il y avait quelque chose de honteux, d'humiliant : et ainsi, cette santé juvénile qui se devinait dans les postures de la marche sur la montée difficile, derrière la maigreur et l'épuisement apparents de son corps, irritait qui ne l'aimait pas, et faisait pitié à qui l'aimait. Et puis ces vêtements : des vêtements criards, en rapport avec ses possibilités financières durant les fameuses années cinquante ..." (DM., p.29-30). L'herbe comme milieu de la pratique du Discours Indirect Libre à l'égard de soi-même. Puissance dilatatrice de *l'humour* ici : une maigreur presque intenable. Second type de transformation : la coulée corrosive de l'humour.

Au chant III, brusquement, on saute à des longueurs beaucoup plus brèves quelques trois pages pour ces "Notes et fragments". C'est ici que commence le ralenti le plus inouï, celui de *l'oreille*, de cette lecture à haute voix selon "un second registre", du portrait des partisans par exemple et celui, à "l'ombre de sauvage douleur" de ceux-ci qui, au contraire ont fait de leur condition d'égalité et du manque de singularité une foi et une raison de vivre : ils ont été les moralistes du devoir d'être comme tout le monde." (D.M., p.40). Ici, la forme nouvelle touche presque au pur poème, y bascule finalement ("Moi qui ne vis pas à Londres mais à Los Angeles / Je trouve en méditant sur l'Enfer qu'il doit / ressembler encore plus à Los Angeles.") Transmutation poétique, troisième type de transformation. Ralenti-coulée alchimique producteur d'agencements neufs.

On peut avancer ici comme une loi : plus P.P.P. fragmente, choisit, épure, rarefie, sélectionne le matériau emprunté à *La Divine Comédie*, plus il le soumet à une opération de dilatation (à une "coulée" à chaque fois individuée et singulière). *Le processus de fragmentation et le processus de dilatation vont de pair, selon des rythmes inverses* : plus la fragmentation croît, plus la dilatation s'intensifie, de sorte qu'un processus d'annulation rythmique se crée, une sorte de rythme étale, continu, tout au long de l'oeuvre. une immobilité qui tourne sur elle-même, sur l'axe même de ses lignes de mutation. La dilatation produit un effet de plus en plus grand de "ralenti", qui contrebalance (jusqu'à l'annuler, puis le retourner presque) l'accélération, l'effet de rapidité que devrait introduire la fragmentation de plus en plus fine. Les deux lignes rythmiquement inverses se joignent, se torsadent, et font filer entre elles *une troisième ligne, une ligne d'immobilité*, qui est à la fois la multiplication et l'annulation de leur double mouvement, *le tourbillon comme*

immobile de leurs plus grandes vitesses.

Passage mystérieux, imprenable, du rythmène au rhème : la précipitation introduite par le montage accéléré des fragments est diminuée par un ralenti de plus en plus grand, une chute sans fin, jusqu'aux plus grandes vitesses, jusqu'à cette vitesse absolue de l'immobilité. Une spirale, un mouvement d'immobilité. Une irrésistible et immobile avancée. L'ivresse de la coulée, d'une simultanéité image et son : la musique de *La Divine Comédie*.

Pour la faire entendre, il faut bien cette agilité de sportif, une rapidité d'avant-centre, (de musicien aussi, la musique est un moyen de transport rapide, dit John Cage), pouvoir changer de point de vue à la vitesse imprévisible de l'événement, d'un changement de lumière, passer d'un télé-objectif à un grand angle une souplesse du corps tout entier, avoir rompu ses esprits à toutes les vitesses, à corps perdu. *Une grande liberté d'allure*. Et lorsque P.P.P. nous dit la démarche scandaleuse de son guide, du misérable poète des années 50, il parle aussi bien du rythme et de la coulée de sa prose : de SA FOULEE, sans métaphore.

Raymonde Carasco.

Mai-juin 1980.