

ENTRE RHEME ET RYTHMENE
Schème-montage pour une temporalité hérétique

RYTHMENE "Le rythmène serait, dans un tel tableau, un monstrum, c'est-à-dire une réalité amphibie d'espace-temps. On pourrait transcrire graphiquement un film entier, en utilisant le signe géométrique choisi, pour indiquer le susdit monstrum, le rythmène. Un tel graphique serait en définitive un panorama des durées de chaque plan et des rapports de ces durées entre un plan et l'autre."(1)

ET "Le titre de votre revue me plaît et le plaisir naît de sa résonnance ambiguë et significative : **cinéma et films (ou cinéma et film ?) contradiction ? dilemme ? hendiadys ? le "et" est-il conjonctif ou adversatif ? Existe-t-il, dans la conjonction de ces deux mots, la même valeur que nous sentons dans des expériences analogues, comme "humanité et hommes", ou "industrie et produit" ou bien encore "poésie et poèmes" ?** (2)

RHEME Titre 23 in **L'expérience hérétique : Le Rhème**.
N. d. T.: 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 signe (du grec rhein : couler) (3)

Le monteur relie les plans l'un à l'autre par des "raccords" : c'est dans cette fraction extrêmement minime de temps qu'il faudrait calculer les "durée négatives", c'est-à-dire **celles qui ne sont pas là**, ni comme représentation matérielle audio-visuelle, ni comme abstraction mathématique-rythmique. Dans la convention de la durée infinitésimale d'un raccord peut passer une durée réelle encore plus infinitésimale; de même peut y passer, au contraire, une durée immense, une vie, un siècle, un millénaire.

Le graphique des rythmènes comprend donc des **inclusions** d'entités spatio-temporelles et des **exclusions** d'entités spatio-temporelles. (4)

Se tenir toujours au milieu, dans une oscillation indécidable, **zigzag**, brisures multiples se déversant pluriellement à partir d'une effracture initiale, lignes obliques quittant-foudroyant le cadre hors cadre à l'intérieur même du fragment : montage. Ou bien alors, sauter d'un certain écart, que la danse appellerait **échappée**. Entre deux mots, termes, constructions baroques, mots presque choses, néo-ciné-logismes, les plus sophistiqués, ésotériques, obtus, comme on voudra, les plus barbares en tout cas, des écrits théoriques de Pier Paolo Pasolini.

Entre rhème et rythmène, donc.

Entre couler et briser, de césure hérétique, le saut devient vol : pratiques d'"entre-mondes" dirait Klee. **Entre faïres**, entre deux poétiques ("poien" dit le grec de tout faire créateur, hors production industrielle) : poétique de la langue (de mots) **et** poétique filmique (d'une langue "cinéma") dans l'opération apparemment spécifique du montage, **un faire peuple** s'avance, étrange population d'une Barbarie nouvelle, terre étrangère que tout "auteur", n'importe qui, **quidam**, tout-homme-femme-enfant en tant qu'auteur, "individu problématique", "individu qui proteste, anormal, différent", "homme expressif", peuple **en exclu**. Il nous faut un peuple disait Paul Klee. Patrie inconnue dont tout artiste est le citoyen (Proust). De ces intersections multiples, variation continue **entre lignes d'exclusion noires** -- "être pauvre, nègre, juif, homosexuel, c'est être exclu" -- de ces constellations nouvelles, Pier Paolo Pasolini est l'un des hiéroglyphes, c'est-à-dire ici le signe vivant.

"Auteur". Si un faiseur de vers, de romans, de films trouve complicité, connivence ou compréhension dans la société dans laquelle il oeuvre il n'est pas un auteur. Un auteur ne peut être qu'un étranger sur une terre hostile : il habite en effet la mort au lieu d'habiter la vie et le sentiment qu'il suscite est un sentiment, plus ou moins fort, de haine raciale. (5)

Le graphique des rythmènes comprend donc des **inclusions** d'entités spatio-temporelles et des **exclusions** d'entités spatio-temporelles.

Les premières constitueraient le graphique des plans audio-visuels existants, alors que les secondes constitueraient le graphique des raccords, c'est-à-dire du **non-existant significatif**.

... en sautant les raccords, c'est-à-dire cette fraction de seconde correspondant à un battement de paupières, à la suite de quoi l'oeil s'ouvre sur une autre portion de la 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, ou une année, ou une décennie. (6)

Entre espace et temps, inclusions et exclusions, continuité de la vie, pur écoulement fluide du temps **et** discontinuité-battement-durée négative-exclusion noire du montage et de la mort, entrer d'un battement de paupières, dans l'expérience, païenne et sacrée, d'**une autre temporalité**, c'est-à-dire du processus temporel même. Durée noire, temps de la Barbarie -- "au sens du merveilleux barbare", selon le mot hérétiquement "préféré" de P.P.P. -- : temporalité nouvelle à inventer, à construire entre faire chaque fois individués. Des titres et des dates comme un prénom pour l'aimant, *Zoumouroud*, signes-individuations en acte : *Théorème*, écrire un roman-poème-scénario en devenir-film et tourner-monter ce film; donner géométrie à une *Nouvelle poésie en forme de rose* et inscrire ses lumières d'aube ses couleurs de terre ... dans le Frioul ... ou aux Tropiques ... dans *Les mille et une nuits*, par exemple; marquer le partage d'un *Avant/après les lucioles* dans un article sur le vide du pouvoir (1^o février 75) et, dans un déplacement infinitésimal de la caméra, une distance chaque fois rigoureusement calculée, cadrer l'espace depuis *Salo* pour toujours problématique d'un **néo-fascisme-sadisme**; mourir une nuit entre 1^o et 2 novembre 75 ... **temporalité hérétique, entre temps et hors temps**. La pensée la plus difficile, la plus secrète de P.P.P., la plus anonyme, la plus publique aussi; pensée d'auteur, hors toute autorité-propriété-du-nom-de-l'auteur. Penser en auteur = Vivre-mourir en auteur. "Parce qu'il avait compris qu'il était intolérable pour un homme d'**être toléré**".(7)

La continuité de la vie, au moment de la mort -- c'est-à-dire après l'opération de montage -- perd toute l'infinité de temps dans laquelle, en vivant, nous nous prélassions, en nous détachant de la parfaite correspondance de notre vie physique -- qui nous mène à la consommation -- avec l'écoulement du temps : il n'y a pas un seul instant où cette correspondance ne soit parfaite. Après la mort, cette continuité de la vie n'est plus, mais **il y a son sens**. Etre immortel et inexprimé, ou s'exprimer et mourir.(8)

Mourir est absolument nécessaire, **parce que, tant que nous sommes en vie, nous manquons de sens**, et le langage de notre vie (par lequel nous nous exprimons, et auquel nous attachons la plus grande importance) est intraduisible : un chaos de possibilités, une recherche de relations et de significations sans solution de continuité. **La mort accomplit un fulgurant montage de notre vie** : elle choisit les moments les plus significatifs (qui ne peuvent plus être modifiés par d'autres moments possibles, antagonistes et incohérents) et les met bout à bout, faisant de notre présent, infini, instable et incertain, et donc linguistiquement non descriptible, un passé clair, stable, sûr et donc linguistiquement bien descriptible... **Ce n'est que grâce à la mort que notre vie nous sert à nous exprimer**. Le montage effectuée donc sur le matériau du film (constitué de fragments, très longs, ou infinitésimaux, d'innombrables plans-séquences comme possibles "subjectives" infinies) la même opération que la mort accomplit sur la vie. (9)

Penser-vivre-mourir en auteur = penser-vivre-mourir une temporalité hérétique, entre temps et hors temps, processus temporel même. Expérience de tout individu problématique, force expressive de n'importe qui, quidam, tout **homme-femme-enfant** de la masse des exclus en devenir peuple: "... fondamentalement, tous les hommes sont des auteurs en puissance, c'est-à-dire doués d'un instinct de mort inconnu et inavoué, anti-conservateur par définition."(10)

Dans un langage plus directement "politique", semble-t-il, dans la langue de Marx, P.P.P. écrivait en 1965 : "Mais le poète ne se contente pas d'un acte de reconnaissance : **il veut faire l'expérience du magma, en étant à l'intérieur, en vivant dans son intérieur**. Et le marxiste ne se contente pas de connaître et de décrire une géométrie de la "réalité qui est" mais veut y apporter l'ordre, aussi bien dans la connaissance que dans l'action...

... **Car celui qui vit "d'une façon particulière sa temporalité" c'est-à-dire le processus**, c'est exactement la même personne qui exerce son observation de l'extérieur : c'est le protagoniste de la lutte des classes -- s'il s'agit de structures politiques -- **dont le regard révolutionnaire est critique, même quand il vit une expérience irréductible**. C'est le regard de la conscience de classe. Dans une conscience révolutionnaire processus et méta-processus se déroulent en même temps." (11)

Mais qu'est-ce qui rend la réalité naturaliste, c'est-à-dire irréaliste ? C'est le temps. Dans ce sens, le cinéma n'est plus naturaliste, parce que **jamais, en pratique, c'est-à-dire dans les différents films**, son temps n'est celui de la réalité. il n'est donc pas irréel comme la réalité, qui est fondée sur une illusion : c'est-à-dire sur le passage de quelque chose qui n'existe pas, le temps. **Le cinéma est fondé, au contraire, sur l'abolition du temps comme continuité**, et donc sur sa transformation en réalité significative et morale...

En pratique, le cinéma est comme une vie après la mort. Staline se trouvait, lorsqu'il était vivant, dans un **continuum** indéchiffrable, approximatif, mythique et violemment physique à la fois, ambigu et mensonger : après la mort, **ce continuum s'est concentré en dehors du temps**, dans une série fixe d'actes moraux : ceux que les communistes nomment, de manière euphémique et classique, "les crimes" de Staline. Le montage est donc très semblable au choix que fait la mort des actes de la vie en les rangeant **hors du temps**. (12)

Mais là n'est pas l'important. Il faut rechercher ailleurs le "moment politique" de l'homosexualité, et il importe peu que ce soit en marge, très en marge de la vie publique. Je prendrai l'exemple de l'amour entre Maurice et Alec, dans le superbe roman de Forster de 1914 et celui de l'amour entre l'ouvrier et l'étudiant dans le tout aussi superbe (mais inédit) récit de Saba.

Dans le premier cas, Maurice, un homme de la haute bourgeoisie, vit dans son amour du "corps" d'Alec, un serviteur, une expérience exceptionnelle : la "connaissance" de l'autre classe sociale. Il en va de même, mais en sens inverse, de l'ouvrier et du petit étudiant triestin. La conscience de classe ne suffit pas si elle ne contient pas une "connaissance de classe" (comme je le disais dans une ancienne poésie). ... cet échange de "connaissance de classe", pratique mais aussi mystérieux, ... à moi, et peut-être à moi seul, semble porteur d'une très haute signification ... (13)

Expérience irréductible, temporalité-processus à chaque fois individué : **individuation entre trans-individuations, entre corps-temporalités-individuations-en-acte**, faire peuple dont l'**érotique pasolinienne** est, presque seule, peut-être, aujourd'hui, le signe le plus inactuel et le plus intempestif, le plus intolérable et intoléré : hors toutes "libérations"-libéralisme-permissivité-tolérance-"hétéro"- "homo"- "sexuelles". Saut dans l'inconnu, hors territoires-défenses-privileges-classe-bourgeoisie. **Sauter, passer, se briser, d'un milieu l'autre : rythme**. Hiéroglyphe, signe-corps, écriture païenne par où la non-violence de P.P.P. **laisse couler**, noir sur blanc, sa seule haine : haine, noire, couleur splendidement secrète de toute la poésie pasolinienne, haine noire de la haine blanche de la bourgeoisie, de son mépris raciste et néo-fasciste de tout ce qui entre en devenir-peuple, de toute différence qui fait peuple : "je nourris une haine viscérale, profonde, irréductible, contre la bourgeoisie, contre sa suffisance, sa vulgarité; une haine mystique ou, si vous préférez, religieuse." (14) **Entre mystique et politique**, force inouïe d'un **scandale extrême** : pratique païenne d'une politique sacrée, pratique-terrienne-politique de l'érotique. Irréductible alliance de l'art et de la politique et de la vie, P.P.P. s'est offert, démesure semblable à l'auto-exclusion de Médée, à la haine raciale, au néo-fascisme d'une classe qu'il a par là même irrémédiablement quittée. Moment intolérable où l'art et la vie et la mort se mettent à "avoir l'innocence de la **figure** d'un noir, de la **puanteur** d'un pauvre, du **désarroi** d'un juif, de la **provocation** d'un homosexuel". ("Il est donc logique que la réaction criminelle du bourgeois soit la nostalgie de la norme et la confirmation de sa valeur") (15) -- Et **rien** de tout ce qui se dit aujourd'hui n'approche la question problématique de la mort de P.P.P..

Entractes mystérieux, choix hérétique : entre se briser, sauter, passer d'un milieu l'autre et se laisser traverser, laisser couler une différence noire.

C'est donc à la suite de l'anéantissement de tout ce qui me rendait pareil aux autres que je deviens -- chose inouïe et inacceptable - quelqu'un de **différent**.

Cette différence,

j'en prends soudain conscience :

jusqu'ici, elle m'avait été dissimulée

par la changeante ivresse que j'avais tirée

(avec l'illusion de pouvoir me taire tout ceci pour toujours) de ta présence.

Ceci qui a fait de moi un autre (chose incroyable) était un proche.

Et c'est ainsi qu'il m'a ravi, par l'intensité

et par la saveur indicible que son sexe

avait su donner à ma vie. (15)

Prenons le très gros plan d'une Femme qui regarde une Plaine, en champ, puis le plan d'ensemble subjectif de la Plaine en contre-champ.

... Voyons : le très gros plan de la Femme est un espace qui a un rapport avec lui-même, de plein et de vide : le plein c'est l'espace du visage de la Femme; le vide -- ou autre espace - c'est le fond de l'horizon, Plaine et ciel; le plan d'ensemble de la Plaine est un espace lui-aussi, mais infiniment plus grand, bien que le plan ait la même surface, qu'il tienne dans le même écran; même dans l'espace de ce plan d'ensemble se trouvent néanmoins en rapport interne différents espaces : la terre, le ciel, la surface des choses -- herbes ou buissons ou rochers contenus dans la Plaine. Il s'agit d'un rapport "secondaire" d'espaces.

Mais nous avons pourtant noté que ... des rapports d'espace se réalisent et ont une vie, mystérieux, comme des esprits planant dans l'air, d'une autre nature, dans un réseau serré ... Les rapports ... entre ces espaces qui sont comme une langue qui parle à travers une autre langue ..." (16)

Expérimentation prudente, pas à pas, processus précis et fragile, élaborant un matériau hétérogène (audio-visuel, espace-temps, inclusions-exclusions, temps-hors temps) : opération même du montage calculant minutieusement les intervalles entre les plans, où il s'agit d'avancer d'un bloc, d'"une vie" entre lignes d'exclusions multiples et, paradoxalement semble-t-il, **faire continuité-discontinuité** (des discontinuités-intermittences faire d'un seul tenant, et comme d'un seul plan, "durée", temporalité). Sortir d'abord du système binaire, des oppositions confortables : continu/discontinu; pur s'écouler de la vie / isoler-extraire du montage et de la mort; linéarité fluide, asignifiante inexprimable-inexprimée du réel / discontinuité segmentée du sens etc... Entre rhème et rythmène, la temporalité hérétique est un processus problématique et d'abord ici même au niveau de l'élaboration (sinon de la construction) des concepts. Car :

C'est ici qu'on peut tenter d'approcher la machine théorique pasolinienne, hérétiquement : en sautant hors de son cadre linguistique apparent (ce serait trop long -- ce n'est pas notre propos -- et puis le projet d'une sémiotique générale de P.P.P. est d'emblée hors cadre linguistique), en faisant varier, lignes vagues, la série de ses **et** (contradiction ? dilemme ? hendiadys ? ni adversatif, ni conjonctif mais, pour ainsi dire, distinctif ?) joignant-disjoignant ses termes jusqu'à **faire constellation d'intersections multiples**.

Le très gros plan de la Femme dure vingt secondes : le temps pour que le conflit des espaces internes au plan puisse être perçu et arriver à l'objectivité du phénomène compris et organisé. Si le très gros plan de la Femme dure quatre secondes, le rapport entre les espaces internes au plan est tout à fait différent, il reste ouvert, incomplet, non résolu, inquiétant. La même chose est valable pour le deuxième plan.

Mais à ce niveau les possibilités de rapports, c'est-à-dire de rythmes, augmentent vertigineusement ... (17)

Effectivement, le même amour inconsideré de la réalité, traduit en termes linguistiques, me **fait voir le cinéma comme une reproduction fluide de la réalité**, alors que, traduit en termes expressifs, il me **fixe** devant les différents aspects de la réalité (un visage, un paysage, un geste, un objet) **comme s'ils étaient immobiles et isolés dans l'écoulement du temps**.

Bref, concevoir le cinéma comme plan-séquence infini et naturaliste n'a rien de naturaliste. Bien au contraire ! le plan-séquence, en pratique, dans chaque film est un procédé naturaliste (en soi : ...). Voilà pourquoi j'évite le plan-séquence : parce qu'il est naturaliste, et donc ... naturel. Mon amour fétichiste pour les "choses" du monde m'empêche de les considérer comme naturelles. Ou il les consacre ou il les désacralise avec violence, une par une : **il ne les lie pas dans un juste flux. Mais il les isole et les idolâtre, plus ou moins intensément, une par une.** (18)

<u>LANGUE</u>	ET	<u>LANGAGE</u>
CINEMA	ET	FILM
PLAN SEQUENCE INFINI	ET	MONTAGE
REPRODUCTION FLUIDE	ET	SEGMENT ISOLE IMMOBILE
LINEARITE FLUIDITE ANALYTIQUE	ET	SUCCESSIVITE SYNTHETIQUE
CONTINUUM VISUEL	ET	INTERMITTENCE ESPACE-TEMPS
DUREE REELLE	ET	SAUT SYNTHETIQUE
PRESENT PUR	ET	PRESENT HISTORIQUE

Dans mon cinéma, le plan séquence est donc complètement remplacé par le montage. La continuité et l'infinité linéaire de ce plan-séquence idéal qu'est le cinéma en tant que langue écrite de l'action se fait continuité et infinité linéaire et "synthétique" par l'intervention du montage.

La différence entre le cinéma et le film, tous les films, consiste justement en ceci : le cinéma a la linéarité -- **analytique** -- d'un plan-séquence infini et continu, alors que les films ont une linéarité potentiellement infinie et continue, mais **synthétique**.

Certains auteurs cherchent, par une sorte d'amour débonnaire et naturaliste des choses du monde, à reproduire dans leurs films la linéarité analytique, qui ait le plus possible la durée de la réalité; d'autres metteurs en scène optent au contraire pour **un montage qui rende cette linéarité le plus synthétique possible.** (19)

C'est dans le montage que s'opère la stylisation. Ainsi, alors que, -- comme je l'ai dit -- le plan-séquence du cinéma idéal qui "écrit" virtuellement la réalité dans sa matérialité ininterrompue est linéaire, **le montage maintient cette linéarité, mais la réduit en segments : il la synthétise.** (20)

Constellations-intersections-lignes vagues. Pensée floue, dira-t-on. Oui. (Et qu'en serait-il du style d'une pensée floue ? Certes pas celui de la pensée pasolinienne, mais la Barbarie ne se peuple pas par exclusion des différents ... Et le flou n'exclurait pas les brisures, les éclats et les pointes expressives, au contraire...). Constellation lactée, tendresse des exclusions noires. Pensée floue, peut-être, sans doute, mais qui voudrait, paradoxalement, prendre la démesure de la rigueur, de la solidité et de la consistance absolue des écrits de P.P.P., auxquels elle renvoie; prendre **le style**, c'est-à-dire **le rythme**, c'est-à-dire encore les césures fondamentales de la question problématique de l'hérétique pasolinienne. Méthode ciné-graphique d'une écriture-montage laissant la pensée se produire dans le choc, le noir entre les fragments, expérimentant, à ses risques et périls, une temporalité-pensée **entre intermittences** textuelles, une durée négative par **intervalles entre** non-existant significatif. Ciné-logique en deçà du concept, ouvertures pour une ciné-graphie barbare, **schème entre ciné graphie : rythmène**. "Les rapports entre ces espaces qui sont comme une langue qui parle à travers une autre langue -- une langue de pures abstractions géométriques qui, pour vivre, comme Frankenstein, adoptent un corps qui par lui-même serait sans vie, matériau brut, de tels rapports, dis-je, ne sont imaginables que s'ils sont expérimentés et pensés dans un ordre temporel." (22)

Pratiquement donc, la question de la différence entre vie réelle et vie reproduite, est, comme je le disais, **une question de rythme temporel. Mais c'est une différence de temps qui permet également de distinguer entre un cinéma et un autre. La durée d'un plan, ou le rythme de succession des plans, change la valeur du film** : elle le fait appartenir à une école plutôt qu'à une autre, à une époque plutôt qu'à une autre, à une idéologie plutôt qu'à une autre. (23)

Le film est une suite d'"inclusions" et d'"exclusions" physio-psychologiques, audio-visuelles et spatio-temporelles, qui obéissent à une nécessité de synthèse.

Le cinéma et la réalité sont au contraire des continuités sans exclusion ni inclusion.

L'illusion de cette continuité en tant que successivité (qui est l'illusion première de mes sens) **doit cependant être maintenue dans le film, pour que celui-ci puisse être, je ne dis pas compris, mais conçu.**

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... C'est un rhème.** (23)

Il appert comme (ne) dirait (pas) Descartes, il est évident ici à l'oeil et à la pensée, à l'oeil-pensée qui zigzague, va-et-vient entre fragments, entre haut et bas d'une page, droite-gauche d'une page l'autre, il est évident qu'**entre rhème et rythmène** il ne saurait s'agir de distinctions substantielles, de pensées claires et distinctes. Non. Le rythmène fragmente-segmente, isole, sépare, un à un, feuille à feuille la fluidité continue du réel, brise infinitésimalement le pur s'écouler, le flux infini d'un temps aussi immortel qu'assignifiant. Par là il arrache et compte ses pétales à l'enfance, à l'innocence, à l'animalité-divinité. Mais dans et par ces effractures-brisures-zigzag, il construit encore une fois d'un seul tenant, et comme d'un seul plan, d'une seule coulée, **un autre s'écouler, une fluidité nouvelle, continuité-discontinuités, palpitations-battements-intermittences-exclusions noires : fluidité vivante : rhème.** Si le rythme noue toujours l'inégal à l'inégal, un commencement et une fin qui désormais ne riment plus ensemble (Hölderlin), le temps hérétique n'est jamais qu'**un présent vivant**, multiplicité des présents à chaque fois individués, comme une lumière et une couleur de l'heure, comme une saison, comme un prénom bien-aimé, comme les lumières-couleur de la séquence d'un film de P.P.P., inégalités hors hiérarchie par lesquelles **une vie d'un bloc** avance-irise-hérissé ses pointes d'expression, collier barbare, et ose, entre chien et loup, ses clairs-obscur, ses ombres et pénombres, ses suspens, ses chevilles, ses pauses, ses faux pas.

Car, s'il fallait dire le style inouï de P.P.P., écrits et films, entre rhème et rythmène, dans son raffinement extrême, sa distance aristocratique, presque secrète, (les coupures bords nets de ses colères corsaires aussi), peuplerait la terre étrangère d'une Barbarie nouvelle, entre analphabètes, paysans et gens sans terre, Frioulans et émigrés des banlieues romaines, Indiens Tarahumaras et Indiens métropolitains, dans une seule exclusion : celle du nivellement-écrasement-blanchiment de l'inégalité noire des "Différents" : "sur un plan unique, sans rapports de lumière, envahi par la lumière blanche et aseptique de l'universalité typographique".

Il suffit de laisser couler rythmiquement la séquence d'un film ou d'un poème de P.P.P. pour, d'un battement de paupières, entrer déjà dans la temporalité hérétique. S'y élaborent des matériaux nouveaux, entre mille ocres de la terre et lumières d'un ciel; **émergence de l'(a)forme** où parfois un plan ou "une page s'enfonce, se plisse, s'ouvre sur des surfaces internes, présente une pointe expressive".

Comme élément grammatical d'un Discours Indirect Libre, l'élément pop, foudroyant, inarticulé, unique et univoque, monolithique, est une présence désacralisante. Il n'est pas emprunté par sympathie au "locuteur", ou, mieux, dans le cas de la peinture, à l'"usager". Il est utilisé avec la même indifférence apocalyptique objective avec laquelle est utilisée la matière cultivée. Sur cette matière cultivée, se produit violemment et brutalement une dilacération, une faille, à travers laquelle fait irruption l'**autre** matière, celle qui compose l'objectivité, le tissu réel des choses, qui a échappé à l'intellectuel poète, et en grande partie aussi à l'homme ... (24)

CITATIONS

- 1 - Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, Paris, 1976, p.266.
- 2 - *ibid.*, p.197.
- 3 - *ibid.*, p.268.
- 4 - *ibid.*, p.266.
- 5 - *ibid.*, p.246.
- 6 - *ibid.*, pp.269-270.

- 7 - Pier Paolo Pasolini, *Ecrits corsaires*, Flammarion, Paris, 1976, p.258.

- 8 - P.P.P., *L'expérience hérétique*, opus cité, p.219.
- 9 - *ibid.*, p.212.
- 10 - *ibid.*, p.247.
- 11 - *ibid.*, p.38.
- 12 - *ibid.*, pp.226-227.

- 13 - Pier Paolo Pasolini, *Ecrits corsaires*, opus cité, pp.258-259.

- 14 - P.P.P. in *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, par Jean Duflot, Belfond, Paris, 1970, p.14.

- 15 - Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, Gallimard, Paris, 1978, p.93.

- 16 - P.P.P., *L'expérience hérétique*, opus cité, pp.264-265.
- 17 - *ibid.*, pp.265-266.
- 18 - *ibid.*, p.201.
- 19 - *ibid.*, pp.201-202.
- 20 - *ibid.*, p.205.
- 21 - *ibid.*, p.217.
- 22 - *ibid.*, p.265.
- 23 - *ibid.*, p.271.
- 24 - *ibid.*, pp.54-55.