

IMAGES
re-vues

Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

15 | 2018

Trajectoires biographiques d'images

Modernes *pietà*

Vies cinématographiques posthumes du pathos chrétien

Modern Pietà. Posthumous cinematic lives of Christian pathos

Aurel Rotival



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/5726>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Aurel Rotival, « Modernes *pietà* », *Images Re-vues* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/5726>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Modernes pietà

Vies cinématographiques posthumes du pathos chrétien

Modern Pietà. Posthumous cinematic lives of Christian pathos

Aurel Rotival

- 1 Postuler une « trajectoire biographique » propre aux images est un paradoxe qu'ont pourtant tenté de dépasser un certain nombre d'entreprises théoriques et méthodologiques récentes, en accordant aux images le droit de poursuivre leur existence et leur efficacité bien au-delà de leurs attaches catégorielles, spatio-temporelles et ontologiques originelles.



Que ces tentatives se placent dans le champ des images de peinture – en posant la question d'une énergie vitale qui leur serait propre, capable finalement d'échapper à ceux qui les produisent¹ – ou dans celui des images de cinéma – en postulant la possibilité d'un environnement « éconologique » dans lequel celles-ci peuvent vivre entre elles et soutenir en retour notre regard² –, il s'agit à chaque fois de suivre leurs traces et leurs transformations, d'appréhender leurs changements de valeur et de statut au cours de ces cheminements qui les conduisent bien souvent à franchir les lisières séparant leurs différents régimes existentiels.

- 2 C'est à de tels postulats que l'iconologie inventée par Aby Warburg au tournant du XX^e siècle avait ouvert les images de l'art occidental, dorénavant envisagées selon leur vie biographique propre, c'est-à-dire émancipées des frontières contextuelles, temporelles et génériques dans lesquelles une certaine histoire de l'art téléologique, héritière de Vasari puis de Winckelmann, n'avait en définitive cessé de les enfermer³. Avec les notions de *Nachleben* et de *Pathosformeln*, Warburg produisait une méthode capable d'appréhender ensemble les forces expressives de l'art et la manière dont les motifs se renouvellent au gré des temps : ce sont elles qui nous permettent de penser le sens contradictoire de ces trajectoires anachroniques dont les images de l'art sont parfois les dépositaires. En posant non plus seulement la question du style ou de la signification d'un motif, mais en outre

celle de sa « vie posthume » et de sa transmission, l'iconologie warburgienne soumettait l'histoire des images à un véritable tournant anthropologique : celles-ci ne peuvent plus être déliées de l'agir collectif des membres de la société qui les produisent. C'est donc également au titre de problème anthropologique qu'il convient désormais d'approcher tout problème iconologique.

- 3 C'est un tel problème que cet article entend présenter ; en l'occurrence, un paradoxe anachronique où un motif figuratif poursuit son destin vital bien au-delà des terres contextuelles ou culturelles qui l'ont vu naître. Au sein de trois films issus de la modernité cinématographique la plus affirmée, et produits au moment des luttes sociales qui ont embrasé l'Europe au tournant des années soixante et soixante-dix, survit en effet un thème plastique emprunté au plus lointain passé de la culture religieuse occidentale. Dans *Les Enfants désaccordés* (premier film de Philippe Garrel, réalisé en 1964), dans *Acéphale* (film tourné en 1968 par Patrick Deval sous le label expérimental *Zanzibar*), et dans *Les Dieux de la peste* (*Götter der Pest*, réalisé en 1970 par le cinéaste emblématique du Nouveau Cinéma allemand, Rainer Werner Fassbinder), un personnage masculin gît allongé, tandis qu'une figure féminine, placée à ses côtés, l'accompagne ou le pleure : c'est le motif iconographique chrétien de la *pietà*, où la Vierge Marie se lamente face à la mort de son Fils, qui se conserve paradoxalement par-delà ses frontières chronologiques. Ce déplacement implique donc nécessairement un changement de statut : une sécularisation et une polarisation qu'il nous invite à étudier à l'aune des données anthropologiques et politiques qu'il contribue à redistribuer et à réagencer.

Des *pietà* survivantes en contexte filmique révolutionnaire

- 4 *Les Enfants désaccordés* (P. Garrel, 1964) est le récit d'une fugue et d'une errance : deux adolescents fuient leur foyer pour se perdre dans les méandres d'une société froide et désincarnée. Le film alterne les constats violents d'un mal-être propre à une génération, qui découvre l'absurdité du système sociétal dans lequel elle doit pourtant tenter de s'insérer (danses macabres, pérégrinations suicidaires, fantasmes meurtriers) avec ceux, plus désabusés, des générations précédentes (des parodies d'interviews, sur le mode du reportage télévisé, rapportent l'aveu d'impuissance des adultes et des parents), pour finalement aboutir sur celui d'une impossibilité de vivre et de s'inscrire dans un monde où « un ennui mortel plane sur tout⁴ ». La *pietà* intervient précisément à la toute fin du film : c'est la forme liturgique prise par la « mort d'ennui » qu'expérimente, selon ses propres dires, le protagoniste masculin – allongé dans l'herbe, le bras droit déplié et la tête prise entre les bras de sa jeune amie, accroupie à ses côtés (Fig. 1).

Fig. 1

Philippe Garrel, *Les Enfants désaccordés*, 1964 (Photogramme).

- 5 *Acéphale* (P. Deval, 1968) se déploie tout entier autour de l'observation d'une communauté de jeunes gens qui, de façon similaire, et au moment des événements de mai, fuient l'univers urbain et social pour se réfugier dans de singulières actions rituelles sans cesse contrariées : déclamations fiévreuses dans une salle d'université vide, installation d'une communauté ascétique dans la forêt de Fontainebleau, performances absurdes, etc. La pieta y apparaît au tout début du film, qui s'ouvre sur une étrange « scène de deuil⁵ » : c'est la forme, typiquement chrétienne, prise par l'un de ces rituels qu'accomplit le groupe de marginaux. Dans une salle d'un blanc aveuglant, un jeune homme torse nu est allongé sur le dos, les yeux clos, et déclame des sentences, légèrement modifiées, issues de *L'Immortel* (Borges, 1947) ; une jeune femme, accroupie sur sa gauche, baisse la tête tout en laissant choir ses cheveux au-dessus de cette figure masculine désormais rendue christique (Fig. 2).

Fig. 2

Patrick Deval, *Acéphale*, 1968 (Photogramme).

- 6 *Les Dieux de la peste* (R. W. Fassbinder, 1970) constitue une variation autour de *L'Amour est plus froid que la mort* (*Liebe ist kälter als der Tod*), premier long-métrage réalisé un an plus tôt. Franz Walsch (déjà le protagoniste principal de ce film inaugural) sort de prison pour retrouver son ancienne maîtresse, Joanna, employée dans un établissement nocturne. Personnage apathique, immobile, sans personnalité, il n'aspire qu'à retrouver son frère Marian dans le but de récidiver. Fuyant la possessivité de Joanna, il rencontre par hasard Magdalena, une connaissance de son frère, qui lui annonce que ce dernier a disparu depuis trois jours ; plus tard, nous apprendrons qu'il a en fait été assassiné par « le Gorille », pourtant le plus vieil ami de Franz. C'est à l'heure de cette découverte, vers la fin du premier tiers du film, qu'intervient la *pietà* : c'est la forme, plastique et picturale, prise par un couple de marginaux, au moment de leur détresse et au sein d'une société qui les rejette. Après cette annonce, Franz se couche sur le lit, les yeux perdus dans le vague ; Magdalena, assise sur le bord de la couche, le déshabille entièrement ; il repose là, nu, les bras en croix, la jambe droite débordant des limites du matelas, la jambe gauche reposée sur les genoux de son amie, tenue entre les mains de la jeune femme (Fig. 3).

Fig. 3

Rainer W. Fassbinder, *Les Dieux de la peste*, 1970 (Photogramme).

- 7 Cette communauté figurative qui se forme entre des films à peu de choses près contemporains nous invite à interroger plus profondément le processus de remploi et de sécularisation auquel ils soumettent ce motif d'origine religieuse : que partagent-ils, hormis ce réseau de figures que leurs images respectives tissent entre elles ? Ces trois *piêtà* réapparaissent au sein d'entreprises cinématographiques qui se caractérisent en deux temps : d'abord, selon des visées essentiellement critiques en regard du temps présent, de ses crises et de ses luttes ; crises et luttes dont elles permettent, ensuite, de suivre l'évolution tout comme les effets dévastateurs sur leurs personnages et leurs communautés filmiques. Les prodromes en sont en quelque sorte jetés par *Les Enfants désaccordés* : quatre ans avant 1968⁶, la fugue erratique de ces deux jeunes adolescents de quinze ans marque, pour une certaine génération, le début prophétique d'une prise de conscience qui devra plus tard culminer lors des explosions du mois de mai. Jetant un regard rétrospectif sur son premier film, Philippe Garrel pouvait en effet lui accorder ce caractère annonciateur :

Les Enfants désaccordés, c'est un film sur un type qui se tire de chez lui et qui va avec une fille, et comme je ne savais pas très bien où il allait, j'ai filmé une chose abstraite, une espèce de château avec des types qui pendaient par la fenêtre, accrochés, et des types dans les coins, qui ne bougeaient pas, complètement repliés sur eux-mêmes. Quand je vois ça maintenant, je trouve que c'est exactement ce qui est en train d'arriver à notre génération : le fait que nous soyons complètement déphasés par rapport au cycle de la consommation, que nous ayons envie de tout brusquer⁷.

- 8 C'est cette même génération que nous suivons ensuite dans *Acéphale*, réalisé à l'aurore des événements de mai par un jeune cinéaste de vingt-quatre ans, membre de la constellation *Zanzibar*⁸. Sous ce label seront réunis treize films de durées diverses (dont deux sont par

ailleurs l'œuvre de Garrel), qui s'avèrent d'abord marqués par la contemporanéité de leur réalisation avec l'explosion des luttes sociales de l'année 1968, ainsi que le rappelle justement Patrick Deval : « Les films présentés sous le label Zanzibar ont été fomentés autour de Mai 1968. Avant prophétiquement, pendant actuellement et après mélancoliquement⁹. » Ils se caractérisent ensuite par leur volonté, extrême et radicale, de profiter de ce conflit paroxysmique et de ses inspirations libertaires pour renouveler la pratique cinématographique, c'est-à-dire pour l'emmener à sa plus haute liberté formelle et plastique, à ses possibilités perceptives et mentales les plus élevées, vers des techniques nouvelles tournées vers l'« impact », l'« escalade fissurante » et le « saisissement perceptif », jusqu'aux « confins de l'angoisse et de l'ironie réflexive », soit, finalement, vers son plus haut degré de violence¹⁰.

- 9 *Les Dieux de la peste* constitue quant à lui le troisième jalon d'une œuvre cinématographique dont nombreux sont les exégètes à avoir reconnu la nature « balzacienne », au sens du tableau exhaustif d'une société - tableau qui embrasserait « tous les aspects critiques de [cette société], économiques comme moraux, politiques comme sexuels, psychologiques comme historiques, marginaux comme institutionnels »¹¹. Le cinéma de Fassbinder n'aura ensuite de cesse, effectivement, que de conduire une critique radicale de la société allemande ainsi que d'en réfléchir les conditions du rejet : l'apathie de Franz Walsh, son immobilisme et son errance passive dans une ville froide et figée, dans ce monde « imbibé d'une monotonie troublante »¹², caractéristique de ses premiers films, vient au fond marquer l'insuccès de ce désir de transformation dont la fuite des *Enfants désaccordés* nous avait présenté les prémices, déjà contrariés.
- 10 Outre la *pietà* que leurs personnages respectifs rejouent, les trois films partagent ainsi une même inscription au sein d'œuvres éminemment critiques qui non seulement ont participé aux explosions politiques du tournant des années soixante, mais les ont aussi anticipées ou analysées : si les membres du collectif *Zanzibar* n'ont jamais hésité à participer aux manifestations et même à les filmer¹³, Fassbinder s'est fait quant à lui l'observateur attentif des conditions socio-économiques qui les provoquent. À un moment historique où le potentiel contestataire de la pensée marxiste se trouvait toujours actif et opératoire, les trois cinéastes, à des degrés divers, en ont tous utilisé les échos pour mûrir les conditions d'une critique radicale et acerbe de la société moderne, capitaliste et bourgeoise, bien souvent tournée vers l'analyse et la dénonciation de ses aspects les plus répressifs et policiers. À l'examen des violences de classe produites par la société allemande, consciencieusement mené par le cinéaste allemand, et ce jusqu'à la mise au jour de ses refoulés fascistes¹⁴, répondent ainsi les nombreuses allégories de la répression policière que l'on retrouve dans les films de Garrel ou Deval¹⁵.
- 11 Dans les trois films qui nous occupent, la notion de lutte des classes est ainsi poétiquement rejouée par la représentation de communautés filmiques rejetées, ignorées ou opprimées par la société, et leur très difficile inscription dans le champ historique ou sociétal. C'est en effet ce qui les caractérise encore : le diagnostic négatif et pessimiste d'un blocage, d'un échec de leurs hommes et de leurs femmes à trouver des moyens, qu'ils soient culturels, symboliques ou rituels, pour dépasser la situation de crise dans laquelle ils se trouvent engagés. L'engagement critique, dont pourtant ces œuvres procèdent, se voit donc directement contrarié par le manque de ressorts qui lui permettraient de s'exprimer : la révolte sourd mais ne paraît jamais en mesure d'éclater ; la menace totalitaire et l'ennui triomphent ; les communautés se replient, se disloquent et se désaccordent - bien souvent jusqu'à la mort. Si, chez Garrel, la détresse face au monde est

finalement résolue sous le signe négatif d'une « mort d'ennui », chez Deval, c'est encore au pessimisme et à la mort que se heurtent les volontés rituelles et cérémonieuses de la communauté. Le film de Fassbinder, enfin, est caractéristique de cette dimension politique mortifère que Claire Kaiser a repérée dans l'ensemble de sa filmographie :

Le cinéma de Fassbinder, en rapport immédiat avec la réalité de son époque, reflète l'échec de cette contestation politique : soit qu'il traite directement de la façon dont une révolution n'aboutit pas, soit qu'il l'aborde de manière détournée en décrivant les répercussions négatives sur le sujet. Tous ses films montrent en effet comment l'absence de révolution structurelle ne laisse à l'individu d'autre choix que de se soumettre au système social normatif et, le privant de perspective émancipatrice, le condamne au mieux à la résignation, au pire à la mort¹⁶.

- 12 Des *Enfants désaccordés* aux *Dieux de la peste*, en passant par *Acéphale*, se lisent ainsi, tout à la fois, la naissance d'un sentiment de révolte et la faillite de son expression. Reste, pourtant, ce surgissement du pathos chrétien au moment même où les luttes et les soulèvements diégétiques se révèlent impossibles. Ce triple revirement vers une mémoire figurative et rituelle ancienne semble d'abord entrer en contradiction avec la vacance participative que ces films, explicitement, paraissent vouloir constater. Mais il a aussi pour résultat d'ouvrir leurs images à un montage temporel complexe où le emploi d'un thème hérité de la peinture et de la sculpture religieuses classiques rencontre le terrain séculier d'une prise de position politique face aux crises qui agitent l'époque moderne. Je propose l'hypothèse que ce sont précisément les motifs de *pietà* mis en place par les personnages de ces trois films qui prendraient en charge, dans un très bref mais très intense moment dialectique, le potentiel révolutionnaire recherché par leurs personnages : il s'agit de considérer ces survivances du canon figuratif chrétien comme le moyen mis en œuvre par les films pour trouver à leurs figures en crise la voie sensible d'une résistance ou d'une révolte.

Des diagnostics de crise anthropologique

- 13 Si deux jeunes fugueurs désabusés, des « dandys de mai 1968 », des petits voyous tout juste sortis de prison ou encore des danseuses de cabaret ont ainsi pu être parés des gestes pathétiques traditionnellement associés à Jésus-Christ et à la Sainte Vierge, c'est que leur image nous est proposée à un moment apocalyptique qui justifie que soit sauvegardée la dignité des souffrances de ces cultures marginales. Entre les années soixante et soixante-dix – soit au moment précis où le tissu figuratif de ces films a choisi d'en repasser par un modèle archaïque emprunté à l'iconologie classique de la peinture et de la sculpture chrétiennes – s'élèvent en Europe plusieurs constats dans lesquels la critique des infrastructures politiques, d'obédience marxiste, va lentement céder le pas à un thème eschatologique où les formes et le souvenir des rituels d'origine religieuse vont précisément jouer un rôle essentiel. C'est un moment singulier de l'histoire intellectuelle européenne où un certain courant marxiste, évidemment très peu orthodoxe, a cru nécessaire de relier sa critique matérialiste des dérèglements socio-économiques de la civilisation capitaliste bourgeoise à une pensée du religieux qui s'est faite avant tout à l'aune de sa dimension anthropologique – et en réaction à un moment historique perçu comme une crise catastrophique.
- 14 C'est à un double diagnostic que ce courant allait soumettre les communautés opprimées, où se retrouvent précisément la menace fasciste et l'impossibilité d'une inscription efficace dans le champ de l'histoire et de la société – motifs notamment poursuivis dans

les trois œuvres qui nous intéressent. À l'orée des années soixante, l'anthropologue italien Ernesto De Martino entreprenait une vaste entreprise de réflexion autour du thème de la fin du monde dans la société occidentale, qui poursuivait celles, précédemment engagées, autour de la nature culturelle du fait religieux et à propos des crises psycho-sociales vécues par les couches pauvres et populaires. C'est sur le terrain ethnographique particulier de l'Italie méridionale (dans les Pouilles, en Lucanie et en Basilicate), et au contact de populations extrêmement défavorisées et marginalisées, qu'il allait forger la notion fondamentale de « crise de la présence » : une crise vécue par les individus sous l'espèce d'expériences de dépossession et d'assujettissement, dans lesquelles se perdent leur autonomie et leurs libertés de comportement et de décision¹⁷.

- 15 Tous les symptômes de cette crise existentielle – notamment l'effondrement des capacités, pour le sujet, de s'inscrire dans le temps de l'histoire et dans l'espace de la société – allaient être rapportés par De Martino aux conditions d'existence de ces individus dans une société capitaliste dérégulée : c'est en tant que politiquement déterminés par de véritables expériences socio-économiques d'oppression et de domination que l'anthropologue concevait ces phénomènes de « perte de la présence »¹⁸. Les recherches demartiniennes doivent en effet beaucoup aux thèses d'Antonio Gramsci sur la question du folklore, où l'attention marxiste aux rapports de domination et à la subalternité de certaines classes se voyait augmentée d'une prise en compte anthropologique des formes rituelles, folkloriques ou religieuses que celles-ci inventent dans leur appréhension du monde¹⁹. C'est tout un pan de l'anthropologie marxiste qui allait alors trouver dans les notes gramsciennes un ensemble d'outils permettant de penser les configurations caractéristiques que peuvent prendre les revendications politiques des classes populaires, dominées ou subalternes²⁰. Et c'est souvent dans des formations spirituelles ou religieuses qu'étaient localisées ces manifestations embryonnaires d'aspirations à la révolte ou à l'émancipation : l'anthropologue des religions Vittorio Lanternari pouvait ainsi localiser, au sein des mouvements religieux propres aux peuples colonisés, un substrat populaire qui permettait leur transformation en courants de revendications orientés vers le dépassement des oppressions politiques et socio-économiques mises en place par les institutions officielles²¹.
- 16 C'est au moment de l'entrée en crise de cette capitale *présence* que De Martino, pour sa part, localisait l'intervention du rite, qu'il soit magique ou religieux, dès lors conçu comme un outillage culturel auquel est dévolue la tâche de neutraliser ou de maîtriser la situation de détresse – une façon, au fond, d'en dégager l'essentielle dimension anthropologique. Par l'horizon d'interruption et de résolution qu'ils promettent, par la transfiguration mythique de l'état critique qu'ils proposent, les rituels observés par l'anthropologue offrent aux populations marginales et miséreuses un détour qui, en déréalisant la crise, la transmutent en une conjoncture nouvelle sur laquelle il est désormais possible d'intervenir collectivement et culturellement, leur permettant d'affronter les tensions inhérentes aux moments critiques de leur existence. C'est ainsi que ces sujets marginaux réintègrent progressivement leur champ d'action et de contrôle, récupèrent graduellement leur existence socio-historique, et reconquièrent symboliquement leur place centrale et agissante dans l'histoire et dans la société²².
- 17 Sont ainsi mises au jour les cruciales fonctions civilisationnelles, historiques et culturelles des symbolismes mythico-rituels et religieux, dont De Martino localisait un « embryon » survivant jusque dans les formes les plus institutionnalisées des grandes religions traditionnelles²³. C'est donc au titre de transports vers la réintégration de la *présence* qu'il

envisage les formes rituelles et figuratives que l'humain, par le biais du religieux notamment, invente pour donner un sens à son existence collective. Du reste, c'est au contact de pleurs versés devant la mort – soit, littéralement, face à des scènes de *pietà* (Fig. 4) – qu'Ernesto De Martino s'était notamment avisé des logiques culturelles de restauration existentielle et de reprise d'initiative que ces formes proposent aux communautés subalternes. Les lamentations rituelles dont il est le témoin au contact des couches les plus défavorisées de la population lucanienne, héritage survivant des anciens pleurs archaïques du monde antique – et dont les larmes versées par Marie lors de la Descente de Croix ne seraient rien d'autre, au fond, que l'expression « christianisée »²⁴ – n'étaient envisageables à ses yeux qu'à l'aune du lien collectif qu'elles servent à reconstruire et pour lequel elles sont intimement convoquées.

- 18 Les derniers travaux demartinienis, autour des apocalypses culturelles, interrompus prématurément par sa mort en 1965, devaient généraliser tous ces concepts à l'ensemble du climat culturel occidental, en les redéployant dans la notion de « perte des patries culturelles » : risque anthropologique majeur, que l'anthropologue rend désormais valable autant pour les groupes Bambara du Ghana²⁵ que pour les citoyens des grandes villes modernes²⁶, où les individus sont placés dans l'impossibilité de « remodeler cette patrie » qui permet de « rendre le monde signifiant et habitable »²⁷. De Martino constate qu'avec la crise de la vie religieuse traditionnelle, l'homme ne parvient plus à trouver au sein de la société les moyens pour activer cette expérience morale capable d'y lier son destin. Dès lors, les horizons salvateurs jusqu'à présent proposés par l'eschatologie chrétienne (l'avènement repoussé du Royaume comme vecteur du déploiement d'un agir collectif) – mais aussi leur version politique, sécularisée par la philosophie marxiste de l'histoire (l'utopie d'une société sans classes en tant que manifestation communiste de la cité divine sur terre) – se seraient définitivement effondrés. La société moderne, ayant choisi la voie différente d'une réintégration rationnelle et techniciste, se voit dorénavant incapable d'offrir des voies de résolution aux symptômes de perte du monde manifestés par ses contemporains²⁸.

Fig. 4



Michele Gandin, Lamento funebre, 1954 (Photogramme).

Publié dans Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 243.

- 19 Ce qui se joue désormais dans le contexte occidental, c'est donc une nouvelle situation de fin du monde caractérisée par son défaut eschatologique : elle n'appelle plus aucune rédemption ni aucune chance de salut. Le délabrement des outils sotériologiques recelés par le symbolisme mythico-rituel de la religion permettait enfin à De Martino de formuler le diagnostic d'une véritable catastrophe anthropologique à l'œuvre dans l'ensemble du monde capitaliste :

Dans la vie religieuse de l'humanité, le motif de la fin du monde est présent en différents contextes eschatologiques, comme réintégration périodique du monde ou comme libération définitive des maux inhérents à l'existence mondaine [...]. À l'opposé de cette perspective eschatologique, le motif de la fin est aujourd'hui présent dans la culture occidentale, en dehors de tout horizon religieux de salut, comme catastrophe désespérée du mondain [...] : une catastrophe qui relate avec un soin méticuleux, voire obsessionnel, la désagrégation du monde ordonné, l'altération du domestique, la perte de la familiarité et du sens, l'indisponibilité pratique du monde²⁹.

- 20 À cette même époque, et toujours en Italie, un poète et cinéaste allait à son tour dénoncer une telle crise anthropologique par le biais de laquelle, au contact d'une société de consommation devenue totalisante – et ainsi assimilée à un « néo-fascisme » plus destructeur que l'ancien –, des strates d'humanité entières se trouvent coupées du lien millénaire avec leur culture, leurs rites et leurs traditions. En 1975, sous le nom de « disparition des lucioles », Pier Paolo Pasolini donnait son ultime formulation métaphorique et poétique à ce grand processus de soumission aux valeurs petites-bourgeoises, qu'il avait commencé à dénoncer dès le début des années soixante³⁰. Les couches subalternes, celles du sous-prolétariat romain ou des cultures paysannes, s'y voient soumises à un véritable cataclysme que Pasolini n'hésite pas à qualifier de « génocide culturel » : ce sont des mondes culturels et anthropologiques entiers qui disparaissent sous les coups répétés de l'industrialisation, du « progrès sans développement » et de la perte exponentielle de tout sentiment sacré³¹.
- 21 Double diagnostic, donc : chez De Martino, les cultures marginales se trouvent placées en situation de « crise de la présence », où la disparition de leurs outils culturels de réintégration, bien souvent d'origine ou de forme religieuse, les empêche de s'inscrire dans le champ historique et mondain. Chez Pasolini, elles se voient homologuées au mode de vie bourgeois, et l'ensemble de leurs singularités anthropologiques détruites par le monde capitaliste. Ce que vivent les communautés décrites par Garrel, Deval et Fassbinder est donc, d'abord, en tout point semblable à l'expérience subie par les couches populaires rencontrées par De Martino : elles subissent des symptômes inquiétants de « désorientation » et d'« indisponibilité du monde³² », qu'il faut rapporter aux conditions de misère ou de marginalité sociale dans lesquelles sont placés les individus qui les composent – symptômes que le dernier ouvrage posthume sur les « apocalypses culturelles » allait élargir à l'ensemble de la population occidentale vivant sous le sceau du capitalisme et de ses dérèglements socio-économiques. Mais ce qu'expérimentent désespérément les personnages de ces trois films est ensuite identique à ce que la critique pasolinienne de la civilisation, au même moment, relevait pour le sous-prolétariat des *borgate* romaines : si ces communautés en crise ont eu à se parer du hiératisme de Christ ou de Marie modernes, c'est en raison de leur difficile inscription dans une conjoncture anthropologiquement catastrophique, où sont dangereusement menacées leurs formes traditionnelles de participation au monde et à la société, et sévèrement réprimées leurs fragiles tentatives de résistance.

- 22 Au moment de ce terrible danger, c'est donc dans la forme religieuse d'une *pietà* que se serait réfugiée la protestation politique que les personnages de ces « films-guérilla³³ » ne parviennent pas à laisser s'exprimer. C'est bien en regard de cette menace anthropologique d'une homologation tournée vers l'annihilation des cultures particulières, qu'il faut à mon sens appréhender les tragédies vécues par les protagonistes, leur impossibilité à s'inscrire dans l'espace sociétal ou mondain, et leur reprise paradoxale d'un modèle dévotionnel issu de la sphère picturale et religieuse. Au-delà de la vulgate qui voit dans le marxisme et le christianisme deux entités absolument irréconciliables, c'est là renouer avec une dimension « théologico-politique » originairement contenue dans la pensée marxienne : la survie figurative des modèles chrétien et marial, dans des films qui ont la lutte des classes comme propos sous-jacent, joue au fond non seulement comme la réactualisation de ce caractère messianique qui fut conféré au révolutionnaire par Marx lui-même³⁴, mais aussi comme la réactivation de ce dialogue entre le processus d'émancipation des peuples et le potentiel contestataire accordé au message originel du christianisme – cette reconnaissance de la dimension dialectique du fait religieux qui, d'Engels à Bloch, court et se transmet sous l'idéologie orthodoxe officielle de « l'opium du peuple »³⁵. Dans les années soixante et soixante-dix, c'est ainsi tout un pan de la critique marxiste des processus de domination et de paupérisation qui devait subir une inflexion la conduisant à appréhender à nouveaux frais les diverses formes d'expression de la spiritualité religieuse.
- 23 Ernesto De Martino devait alors porter un jugement très sévère sur l'historiographie religieuse marxiste, qu'il considérait comme « indéniablement infantile », car coupable précisément d'avoir négligé la dimension sociale et salvatrice tout comme l'énergie morale qui est au cœur de l'horizon méta-historique des religions – énergie indispensable pour engager la transformation, fût-elle révolutionnaire, du monde³⁶. Pasolini, pour sa part, allait assigner à l'idéologie marxiste la tâche paradoxale de « sauver la tradition », et à la révolution celle de « sauver le passé » : prenant le contrepied de la vulgate marxiste, il ne préconisait plus de régler le compte des vieilles traditions issues du christianisme, mais de se les réapproprier dans une perspective éminemment politique, en considérant le passé – fût-il religieux – comme ce qui est en train de se perdre, et le marxisme comme l'outil permettant de le sauvegarder³⁷. Ce branchement accompli, du côté marxiste, entre révolution et religion n'est donc pas nouveau : il s'était déjà accompli en France, avec Georges Sorel et son analogie entre christianisme et mythe révolutionnaire³⁸ ; en Italie, avec les écrits de jeunesse de Gramsci, où le socialisme était décrit comme une « religion de substitution³⁹ » ; ou encore en Allemagne, où Friedrich Engels et Rosa Luxemburg avaient assimilé les revendications des chrétiens primitifs à de véritables réclamations pré-communistes⁴⁰. Si ce branchement semble avoir été moins remarqué lors des luttes de la fin des années soixante, je propose néanmoins de considérer les *pietà* filmiques de Garrel, Deval et Fassbinder comme les dépositaires de ses traces et de ses échos. En effet, c'est précisément autour d'un paradigme historico-esthétique du passé survivant, où de telles images archaïques devaient occuper une place essentielle, que cette connexion semble s'être maintenue jusqu'à cette époque.

Des politiques du passé survivant

- 24 Contre la conception marxienne des révolutions comme « locomotives » et moteurs de l'histoire, Walter Benjamin les considérait plutôt comme des signaux d'alarme censés

stopper la marche mortifère de l'humain vers le développement et le progrès⁴¹. S'instaurait ainsi une idée de la protestation politique conçue comme un processus qui se doit non pas de « faire table rase du passé », mais bien plutôt de le réactiver, en saisissant dans certaines conditions historiques un arrêt ou un blocage censé déclencher sa remémoration. Cette conception « antipositiviste » du procès historique devait le conduire à la théorisation de ce qu'il appelait « l'image dialectique », un instant fulgurant où les temporalités s'entrechoquent et où le passé rencontre le présent, mais aussi à faire de la théologie et du messianisme les outillages révolutionnaires capables d'activer spirituellement le substrat émancipateur du matérialisme historique marxiste⁴². Dans ses *Thèses* de 1940, Benjamin ne prêtait pas seulement à l'*image dialectique* le pouvoir de cristalliser des strates temporelles disparates pour proposer ce moment d'arrêt qui restitue au présent ses droits historiques et politiques. Il en faisait également le vecteur messianique d'une rédemption eschatologique : c'est-à-dire qu'en tant que « signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé⁴³ », c'est toujours tourné vers l'émancipation salvatrice que réapparaîtrait le passé survivant.

- 25 Giorgio Agamben considérait que la « recherche hétérodoxe » menée par Benjamin autour du concept d'*image dialectique* constituait sans doute l'une des seules « issues fécondes »⁴⁴ de l'héritage warburgien du concept de *Nachleben*. La « survivance », en effet, dans l'appareil conceptuel formulé par Aby Warburg, était déjà venue désigner une telle coexistence des temps : la façon dont des tensions expressives ou tragiques avaient pu se déposer dans des formes graphiques ou gestuelles archétypales – ce qu'il nommait des « formules de pathos » (*Pathosformeln*) – pour ensuite survivre et migrer dans des régimes culturels ou iconiques éloignés de leur lieu de naissance iconographique. Par ailleurs, c'est exactement ce qu'est une *pietà*, au sens warburgien : la forme figurative prise par un certain nombre d'intensités pathétiques, sédimentées dans une formule plastique et visuelle, dès lors capable de se transmettre dans les temps et dans les régimes iconiques. Warburg considérait ainsi les images de l'art moins comme des objets appartenant à un progrès téléologique fait d'inspirations ou de courants, que comme des « dynamogrammes » : c'est-à-dire qu'en tant que véritables « commutateurs » entre passé et présent, elles seraient capables notamment d'« ancrer dans l'image la culture du conflit de son époque⁴⁵ ».
- 26 C'est que les notions de *Pathosformeln* et de *Nachleben* sont indissociables d'une essentielle *polarité* ou, pour utiliser l'expression même de Warburg, d'une « tension énergétique » qui leur est propre. Si la formule gestuelle mise en place par le sculpteur antique pour figurer le personnage des *Niobides* qui reçoit passivement les flèches des repréailles divines peut ensuite, à la Renaissance, être employée par Pollaiuolo pour représenter David décochant activement la pierre de sa fronde⁴⁶, c'est le signe que toute formule de pathos ne fait qu'archiver une intensité sous-tendue par deux pôles contradictoires, et que sa survivance peut également s'accompagner d'un renversement sémantique complet et radical. La notion d'*inversion énergétique*, forgée par Warburg au contact des motifs survivants, venait ainsi circonscrire la possibilité, pour les *Pathosformeln*, de se transmettre telles quelles alors que se modifient totalement leurs significations originelles⁴⁷. C'est à l'artiste qu'était notamment dévolu ce rôle de réactualisation ou, au fond, de « re-polarisation » du dynamogramme original, selon les conditions exigées par son propre temps⁴⁸, ouvrant la possibilité pour les motifs d'origine religieuse de se voir polarisés vers d'autres fonctions – éventuellement politiques.

Fig. 5



Anne-Louis Girodet, *Le Christ mort soutenu par la Vierge*, 1789, huile sur toile, 3,35 x 2,35 m, église Saint-Victor, Montesquieu-Volvestre.

- 27 Chez Carlo Ginzburg, c'est en effet au titre d'une « iconographie *politique* » que ces questions warburgiennes des survivances et de leurs énergies polaires sont venues servir d'outil analytique privilégié. En dépliant la descendance iconologique dont procèdent les images qu'il étudie, Ginzburg parvient effectivement à faire éclater leur double dimension politique : politique, le *Marat* de Jacques-Louis David l'est bien sûr en ce qu'il relate l'événement historique du 25 messidor de l'an I révolutionnaire. Mais il l'est encore davantage, et de façon plus sensible, parce qu'il utilise les formes et la manière de l'imaginaire chrétien pour habiller l'homme public des glorieux habits du martyr religieux⁴⁹. Du reste, selon Thomas Crow, David aurait précisément modelé la figure principale de son œuvre sur un tableau de *pietà* : celui que son élève Girodet avait peint en 1789⁵⁰ (Fig. 5). C'est là, d'abord, lever le voile sur le paradoxe inscrit dans tout phénomène de sécularisation, lequel, selon Ginzburg, « ne s'oppose pas à la religion [mais] en envahit le terrain »⁵¹. C'est dire, ensuite, que les motifs et les expressions d'origine chrétienne, notamment, possèdent un ensemble de ressorts anthropologiques qui permettent d'en élargir l'usage hors du champ strictement religieux. C'est reconnaître, enfin, que cette coexistence simultanée des strates temporelles agencée par l'image – lorsque l'expression contrariée d'une détresse face aux crises modernes rencontre la reprise d'un motif religieux archaïque – peut ouvrir la possibilité d'une « re-polarisation » de ces ressorts dans la voie de leur propre et contemporaine expressivité politique.
- 28 À l'heure d'une « situation historique qui menace de l'intérieur l'entreprise éducative de toute culture⁵² », c'est du côté des recherches ethnographiques conduites par Ernesto De Martino que la théorie warburgienne des survivances a pu trouver, sur le plan

anthropologique, son écho le plus fécond. Car l'anthropologue n'a jamais cessé d'envisager les formes rituelles, religieuses et folkloriques auxquelles il assistait lors de ses enquêtes de terrain en tant que « documents survivants⁵³ ». Il partageait donc avec Warburg cette conscience du fait que la plupart des phénomènes culturels sont avant tout des objets temporellement stratifiés, fruits de survivances où de certaines formes d'appréhension du monde (et de ses crises) se sont sédimentées dans des gestes ou des images et transmises aux générations ultérieures. Dans le conséquent « Atlas figuré de la lamentation » (*Atlante figurativo del pianto*) qui clôt l'ouvrage sur les lamentations rituelles dans l'Italie méridionale, De Martino allait ainsi proposer une pratique, éminemment warburgienne, de l'Atlas d'images, où les gestes de déploration des pleureuses de Lucanie se trouvent re-situés au sein d'une vaste généalogie figurative dans laquelle se mêlent matériaux folkloriques, antiques et chrétiens⁵⁴.

- 29 De la même manière, dans son livre qui récapitule l'enquête de 1959 sur le tarentisme salentin, certains chapitres opèrent un décloisonnement décisif de ce rituel de possession pour le réinstaller dans la longue filiation mythico-historique dont il est issu : ce motif d'une crise, essentiellement vécue du côté féminin, est ainsi renvoyé à certaines images pieuses du christianisme, mais aussi aux crises de « désadaptation » qui frappaient les femmes dans le monde grec, et trouvaient leur horizon de réintégration dans les cultes ménadiques. En remarquant que, dans les Passions rituelles populaires, « le symbole chrétien du deuil, la Mère de Dieu, assume certains traits des pleureuses antiques⁵⁵ », De Martino retrouvait quelques-uns des thèmes essentiels des recherches warburgiennes, notamment l'étonnement de Warburg face à la reprise d'un geste d'extase orgiaque, emprunté au modèle d'une ménade païenne, pour figurer le deuil chrétien de Marie-Madeleine dans la *Crucifixion* de Bertoldo di Giovanni⁵⁶. Ainsi, c'est bien la mise au jour de la généalogie historique et iconologique dont les motifs rituels chrétiens de lamentation et de *pietà* procèdent qui, chez De Martino, précédait leur assignation à un potentiel politique et culturel, celui d'une reprise d'initiative tournée vers le dépassement des moments critiques de l'existence.
- 30 C'est grâce à ce paradigme historico-esthétique du passé survivant dans les images, et ses interprétations politiques ultérieures, qu'il est possible d'investir d'une potentialité politique des formules religieuses réapparaissant au cœur même du cinéma critique de la modernité européenne : il n'a, en effet, pas été méconnu par certains intellectuels ou artistes marxistes de l'époque. Le souvenir et la mémoire d'un passé porteur d'utopie – fût-il d'origine religieuse – allait ainsi être envisagé comme l'instrument politique à même d'allumer l'étincelle de conscience nécessaire aux prémices révolutionnaires. Du côté marxiste, en 1955, Marcuse pouvait dès lors considérer ensemble la mémoire et le souvenir comme catégories les plus efficaces pour le salut des identités menacées : voyant dans la « capacité à oublier » l'un des outils répressifs utilisés par le principe de rendement, il y opposait une « capacité à se souvenir », comprise comme un « véhicule de libération » que, citant Walter Benjamin, il assignait directement « aux classes révolutionnaires au moment de l'action »⁵⁷.
- 31 Du côté religieux, un autre lecteur de Benjamin, le théologien allemand Jean-Baptiste Metz, allait faire du souvenir de l'Évangile chrétien cette mémoire « exigeante » et « dangereuse » capable d'engager la réminiscence d'une liberté à laquelle l'humain serait redevable, celle de Jésus et de sa résurrection⁵⁸. En 1977, peu de temps après que des films révolutionnaires aient laissé réapparaître en eux la formule chrétienne d'une *pietà*, le passé évangélique pouvait alors être décrit par Metz, en des termes éminemment

benjaminien, comme cette remembrance qui « fait éclater le joug de la conscience dominante »⁵⁹. La « théologie fondamentale pratique » metzienne offrait donc à ce paradigme du passé survivant son ultime argument théologique, où le souvenir chrétien était explicitement imparti à la tâche politique d'invoquer une communauté idéale par l'évocation résistante, à l'heure où pourtant elle se trouve effacée, d'une mémoire collective de liberté et d'émancipation. Du reste, ce branchement entre le marxisme et la théologie qu'avaient donc tenté Metz (sur le plan théologique), Pasolini (sur le plan poétique), De Martino (sur le plan anthropologique) ou encore Benjamin (sur le plan philosophique), allait être envisagé au tournant des années soixante-dix, sur le plan directement pratique et révolutionnaire, par les « théologies de la libération » du Tiers-Monde, qui devaient faire du concept marxiste de lutte des classes la pièce fondamentale et le guide privilégié de leur message chrétien d'émancipation contre le capitalisme mondialisé⁶⁰.

- 32 Cette problématique historique et esthétique est ainsi venue servir le dessein d'un chemin culturel où furent tentées, à l'instant du danger, un ensemble de connexions entre le religieux et le politique ; chemin qui semble bien s'être poursuivi lors des luttes et des soulèvements qui ont embrasé l'Europe à la fin des années soixante. De ces tentatives de branchement entre deux messages de libération et d'émancipation aux origines disparates – qu'ils soient promus par la critique marxiste de la civilisation capitaliste, ou révélés par le substrat libérateur de l'Évangile chrétien –, les *pietà* de Garrel, Deval et Fassbinder porteront au fond la trace. Celle d'un versant non-orthodoxe de la pensée militante de gauche qui aura offert à la *praxis* de l'émancipation révolutionnaire le droit d'une comparution pouvant se faire sous les espèces religieuses du *pathos* chrétien, au nom des valeurs communes que les deux systèmes partagent au titre d'« *eschaton* » salvateur⁶¹ – le droit de faire d'une *pietà*, originellement religieuse, le refuge de personnages marginaux victimes d'une situation politiquement déterminée.

Des citations picturales qui convoquent d'anciennes puissances collectives

- 33 Si la fortune critique des trois cinéastes qui nous intéressent s'est plutôt construite autour de la dimension politique de leurs œuvres respectives, ils n'ont cependant pas été étrangers à de telles démarches qui voient des entreprises critiques et contestataires, bien souvent issues du marxisme, s'articuler à une pensée du religieux chrétien et à une remise en scène – une « re-polarisation » – de son message tout comme de ses formes liturgiques et picturales traditionnelles. Philippe Garrel devait en effet poursuivre cette identification évangélique de ses personnages dans la plupart de ses films immédiatement ultérieurs. Le premier cinéma garrelien n'allait ainsi jamais cesser de rejouer l'histoire sainte, jusqu'à se donner pour « une véritable liturgie des corps »⁶² que Gilles Deleuze, avec perspicacité, proposait de comprendre comme une réponse sotériologique à ce problème fondamental de perte de croyance dans le monde, expérimentée selon lui par la modernité occidentale⁶³. Le Christ et sa Mère, déjà posés comme référents symboliques ultimes de ce premier court-métrage, devaient ensuite se faire les modèles d'où se démarquent les figures de son cinéma (*Marie pour mémoire*, 1967 ; *Le Révélateur*, 1968), jusqu'à en devenir les protagonistes centraux (*Le Lit de la Vierge*, 1969).

34 Rainer W. Fassbinder, pour sa part, devait continuer d'insérer dans ses films un ensemble d'échos figuratifs et iconographiques du drame christique ; la *pieta* repérée dans *Les Dieux de la peste* ne serait au fond que l'une des stations de ce chemin de « devenir-saint⁶⁴ » que Yann Lardeau localisait dans les destins des héros mis en scène par le cinéaste allemand : une manière de conjurer leurs afflictions politiques en les reliant figurativement aux étapes du Calvaire pour les réinvestir d'une nouvelle fonction symbolique et sacrificielle. Ce processus, débuté dès 1965 et *Le Clochard (Die Stadtsreicher)*, son premier court-métrage – au milieu du film, la pose christique d'un vagabond dépressif et déboussolé est visuellement répétée par la présence, à ses côtés, de la reproduction d'une *Petite crucifixion* par Matthias Grünewald, qui joue dès lors à la fois comme contrepoint ironique et comme référent allégorique de ses souffrances –, allait culminer avec *Le Voyage à Niklashausen (Die Niklashausen Fahrt)*, téléfilm également réalisé en 1970. Fassbinder y transpose, dans la reconstitution d'un mouvement messianique du Moyen Âge, réprimé par le pouvoir féodal et ecclésiastique, l'histoire contemporaine des courants gauchistes et utopistes de la fin des années soixante ; et c'est à nouveau une scène de crucifixion, événement pathétique ultime emprunté au christianisme, qui vient tenir le rôle de modèle à même de signaler l'échec de ces mouvements politiques (Fig. 6). Le cinéaste rejoignait alors un ensemble de préoccupations propres aux artistes plasticiens allemands de l'époque, parmi lesquels Willi Sitte qui, au même moment, entamait un vaste travail de réactualisation socialiste des figures sacrées peintes au XVI^e siècle par le même Grünewald. Son *Crucifié (Gekreuzigter)* de 1968 (Fig. 7), qui cite explicitement le Jésus en Croix du retable d'Issenheim, devait ainsi en évacuer les éléments purement chrétiens pour se faire, disait l'artiste, un symbole « des hommes torturés et opprimés par l'impérialisme »⁶⁵.

Fig. 6



Rainer Werner Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen*, 1970 (Photogramme).

Fig. 7

Willi Sitte, *Gekreuzigter*, 1968, huile sur carton.

- 35 Quant à Patrick Deval, *Acéphale* venait creuser un sillon bataillien débuté dès son premier film, *Héraclite l'obscur*, réalisé un an plus tôt : le film de 1968, en effet, emprunte explicitement son titre à la revue que Georges Bataille avait fondée en 1936. Dans « La conjuration sacrée »⁶⁶, l'article liminaire de la revue *Acéphale* (que, dans le film, Laurent Condominas déclame devant un amphithéâtre vide de l'Université de Nanterre), Bataille préconisait notamment de se tourner vers un abandon des sociétés modernes rationnelles, coupables d'avoir détruit d'anciennes civilisations regrettées. Il s'agissait au fond d'envisager les moyens possibles pour restituer à l'être vivant dans un monde désacralisé les conditions d'un ressoudage communautaire, en analysant « l'expérience sociale en toutes ses manifestations dans lesquelles se réalise la présence active du sacré »⁶⁷, pour enfin inventer une forme nouvelle de sacralité capable de déjouer la fascination envers le pouvoir fasciste et l'aveuglement léthargique des peuples. Suite à l'échec de son précédent mouvement, *Contre-Attaque* – « Union des intellectuels révolutionnaires » où sa foi en une coalition des luttes était restée toujours intacte –, c'est désormais à l'aune d'une re-sacralisation de la société qu'allaient désormais se penser, chez Bataille, tant le dégoût du monde capitaliste que la résurrection des sentiments religieux sous une forme politique, voire révolutionnaire. À l'heure des révolutions de 1968, Patrick Deval intitulait donc son « film-guérilla » du nom de ce programme de réflexion par lequel Georges Bataille avait tenté d'offrir aux soulèvements les puissances de la passion religieuse et, surtout, de sa « valeur communielle⁶⁸ ».
- 36 Pier Paolo Pasolini n'a pas fait que diagnostiquer ce terrible constat d'une menace généralisée des mémoires et des cultures sous le sceau du néo-capitalisme totalisant. Son cinéma a aussi réfléchi de telles conditions esthétiques de lutte contre cet état de fait.

Concédant l'origine « picturale » de son « goût cinématographique »⁶⁹, c'est précisément le mode de comparution plastique des figures saintes de la peinture renaissante que le cinéaste et poète italien offrait aux populations sous-prolétaires dépeintes dans ses premiers films des années soixante. Cette prédominance de la peinture sacrée, à la fois comme modèle compositionnel et référent iconographique général de la mise en scène pasolinienne, a conduit Philippe-Alain Michaud à repérer dans son cinéma le décalque d'un « récit mythique de la figurabilité », dont les données primordiales ont été formulées par la légitimation christologique que l'anthropologie chrétienne avait offerte au culte des images⁷⁰. Des films de la « Trilogie romaine » (1961-1963) à *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), c'est une même logique poétique de la « contamination » qui court à travers le tissu figuratif du cinéma pasolinien, dont Xavier Vert a magistralement exposé le principe, à propos de *La Ricotta* et de ses citations explicites de Dépôts picturales : « Stracci, longtemps relégué aux abords de l'histoire et aux marges de la représentation picturale, est un corps retrouvé précisément parce que le lieu de son destin politique est celui de son anachronisme esthétique⁷¹. »

- 37 Son adaptation cinématographique de l'Évangile matthéen est en outre exemplaire de ce branchement théologico-politique dont les *pietà* repérées chez Garrel, Deval et Fassbinder constitueraient la trace. En réactualisant le récit évangélique dans les terres asséchées des Pouilles et de la Basilicate – soit, très précisément, sur le terrain même des enquêtes ethnographiques demartiniennes –, Pasolini n'offre pas seulement aux couches marginales de l'Italie méridionale un double destin, messianique et révolutionnaire. Il compose également un certain nombre d'arrangements symboliques dans lesquels fusionnent le récit religieux chrétien et le projet politique marxiste : le prêche christique devient le prototype de tout engagement révolutionnaire, l'Empire romain dominant se fait la préfiguration du règne capitaliste, et les valeurs chrétiennes promues par l'Évangile s'élèvent au rang d'outils de résistance pour la lutte des classes contre les nouvelles valeurs professées par la société moderne. Chez Pasolini, donc, la citation picturale – et religieuse – n'a de sens qu'à être rapportée aux données politiques qu'elle tend à mettre au jour : c'est une arme de contestation, une forme de « sacralité technique » conçue comme véritable outil de lutte figurative, capable d'idéaliser les communautés filmées pour mieux démentir leur dissolution imminente face au potentiel anthropologiquement destructeur de la société de consommation⁷².
- 38 C'est donc en repartant précisément du cinéma de Pasolini que Georges Didi-Huberman a proposé de voir dans la stratification temporelle des corps ou des peuples filmés – lorsque leurs gestes, leurs danses ou leurs postures laissent entrevoir ou insister une parcelle de mémoire survivante – le véritable sens politique d'une résistance à l'homogénéisation totalitaire qui serait le plus grand danger guettant les communautés subalternes. Le cinéma aurait alors à charge d'exposer les motifs gestuels, culturels ou mémoriels progressivement perdus ou supprimés lors de la crise anthropologique qui frappe la modernité occidentale, et cette exposition même n'aurait de sens qu'à être rapportée à une prise de position politique envers les conflits contemporains⁷³. C'est dans une perspective similaire qu'il s'agit en premier lieu d'appréhender les gestes de *pietà* effectués par les personnages de ces trois films : ils laissent survivre un fragment stratifié de mémoire qui vient paradoxalement contredire la menace d'assimilation et de réification qui pèse sur eux. C'est ainsi que ces communautés filmiques opèrent un geste politique primaire par lequel elles se protègent figurativement contre le premier risque que les films déplorent, ce nivellement consumériste qui postule l'annihilation de leurs

singularités⁷⁴. En revêtant les glorieux habits gestuels et plastiques des souffrances archétypales qui fondent le récit évangélique, cette communauté de désespoirs, propres à un certain nombre de délaissés, de rebelles et de marginaux, se voit offrir une sacralité paradoxale où le hiératisme iconographique de leurs postures répare la précarité et l'incertitude de leur existence même.

- 39 En laissant survivre un ancien thème pictural dans les images de leurs films, Garrel, Deval et Fassbinder s'affirment ainsi comme exemplaires d'une certaine tradition cinématographique propre aux années soixante, durant lesquelles de nombreux cinéastes auront entamé une vaste entreprise de citation et de référence à l'histoire de l'art. Les variations dans le traitement filmique du thème entre leurs *pietà* respectives déplient dès lors l'ensemble des solutions figuratives opérées par les peintres eux-mêmes afin de le tracer sur leurs toiles⁷⁵ : situation de la scène en extérieur (Solario, Louvre, Paris) ou en intérieur (Titien, Accademia, Venise) ; resserrement dramatique sur les deux personnages principaux (Bellini, Accademia, Venise) ou ajout d'autres protagonistes (Tintoret, Accademia, Venise) ; souplesse du corps christique (Bouguereau, Legion of Honor, San Francisco) ou intense rigidité cadavérique (Pérugin, Offices, Florence) ; sérénité douloureuse du visage marial (Quarton, Louvre, Paris) ou déchirante pâmoison des figures féminines (Van der Weyden, Musées Royaux, Bruxelles), etc. Mais au-delà de leurs différences formelles, qui tiennent tant à la scénographie expressive mise en place qu'à la visibilité de ses figures, les trois séquences se rejoignent néanmoins dans ce même choix pictural adopté par les films dans un contexte similaire, qui voit son expressivité politique affectée par l'absence des énergies rituelles lui permettant de se manifester : celui d'en repasser par un motif plastique et religieux qui, précisément, contient implicitement les données anthropologiques propres à proposer ce qui leur manque.
- 40 Si le film emprunte à la peinture, donc, il ne le fait pas simplement au titre d'une certaine référentialité culturelle ou picturale, courante dans le cinéma des années soixante, car le retour du modèle de la *pietà* vient également signaler celui d'une ancienne puissance anthropologique que la sphère de l'efficacité politique semble ici vouloir emprunter à celle du religieux. Par le détour de cette citation picturale, en effet, les films ainsi connectent leurs raisons politiques à un thème ancien qui, en creux, évoque à la fois la lamentation face à une situation donnée – le néo-capitalisme, saisi comme l'actuel empire génocidaire de strates entières d'humanité – et l'arme anthropologique à même d'engager quelque chose comme une résistance, voire une révolte – la communion, conçue tout à la fois comme action politique manquante, mais aussi comme figure rituelle convoquée par la formule de pathos survivante. C'est là superposer au constat politique d'un blocage communautaire le type exemplaire, iconographique et religieux, de l'expression d'une efficacité collective et rituelle : par ce retour surdéterminé, les images de ces trois films renouent avec ces nombreuses tentatives qui, lors de chaque moment critique des peuples en lutte, ont tenté d'adjoindre à la révolution sociale les forces pathétiques et énergétiques de l'imaginaire religieux⁷⁶.

Des opérateurs anthropologiques de communion

- 41 C'est ensuite par le rengagement des ressorts anthropologiques originels du thème de la *pietà* que les personnages de ces trois films parviennent à contester la seconde menace qui pèse sur eux – l'entrée en crise de leur *présence* et l'échec de leur inscription dans l'espace culturel, social et historique. En effet, que ce motif en particulier réapparaisse au

moment où échoue l'agir collectif de communautés exclues de la société, placées en situation de crise, n'est pas anodin. Car c'est d'abord en tant qu'expression d'une émotion paroxysmique qu'il faut appréhender une scène de *pietà* : si, telle que les images de l'art occidental nous la présentent, celle-ci est absente du texte évangélique, c'est bien pour figurer la réalité pathétique des terribles douleurs qui y sont exposées qu'elle est inventée par la « pensée figurative »⁷⁷ de la peinture italienne du Trecento. Sa « puissance émotive »⁷⁸, le thème en effet la doit au fait qu'il agrège une implacable conglomération d'afflictions : celles que le Christ a endurées lors de sa crucifixion, mais aussi celles que sa Mère éprouve lorsqu'elle récupère son corps sans vie – « rien de tel pour vous tous qui passez sur le chemin, regardez et voyez s'il est une douleur pareille à ma douleur » : c'est cette citation extraite des *Lamentations* (I, 12) qui ainsi se retrouvera fréquemment peinte sur les Calvaires.

- 42 C'est ensuite à l'aune de sa dimension dévotionnelle et de sa fonction hautement *participative* que doit être envisagé le modèle plastique de la *pietà* : le *pathos* qui y est exposé aux yeux du spectateur doit immédiatement se poursuivre par sa participation liturgique au culte. On doit à Hans Belting, dans une étude magistrale, d'avoir présenté la généalogie de ce motif, qu'il fait remonter à l'*Imago pietatis* : image de dévotion qui présuppose « une expérience collective de la réalité »⁷⁹ et, en tant qu'« *imago monstrans* », est appelée pour se faire le signe tangible de la présence réelle du Christ, affirmée par le dogme chrétien. Il s'agissait au fond, par la sollicitation des affects du croyant, de renforcer sa foi lors du sacrement, puisqu'il retrouvait dans l'image les pratiques cultuelles qui se déroulaient devant ses yeux. L'image se voyait ainsi assignée à une essentielle fonction « rhétorique » : elle était convoquée pour ses vertus « d'invitation et de présentation », à la façon d'une « injonction » qui devait pousser le spectateur non seulement à la dévotion, mais aussi à la participation active et collective au culte⁸⁰. C'est donc dire au fond que l'émotion ressentie à la vision d'une *pietà* n'a de sens qu'à être directement suivie d'une action.
- 43 Belting pouvait ainsi fermement réinsérer le thème iconographique dans ce procès liturgique où l'image se présente comme la « transformation du corps sacramentel du Christ en son corps visible »⁸¹, comme la « preuve visible » de sa présence réelle dans l'hostie consacrée. Car c'est enfin en tant que motif eucharistique que doit être comprise l'image que nous présente toute scène de *pietà* : c'est le corps incarné du Christ qu'au terme de son sacrifice elle offre à la contemplation du croyant⁸². À partir du VIII^e siècle vont ainsi se multiplier, dans l'iconographie chrétienne, un ensemble d'allégories figuratives qui relie fortement les instruments de la Passion à ceux du sacrement eucharistique, comme la présence conjointe du calice et de la Croix du sacrifice⁸³. Dans une image de *pietà*, en présentant explicitement au fidèle le corps sacrificiel du Christ crucifié, la Vierge Marie ne ferait après tout rien d'autre que de redoubler figurativement le geste rituel du prêtre qui, en levant le calice et l'hostie au moment de l'eucharistie, offre au croyant les espèces sacramentelles du corps et du sang divins⁸⁴.
- 44 Liturgie, sacrement et iconographie ainsi concourent à faire de l'image de *pietà* une véritable formule de pathos sous-tendue par deux pôles contradictoires : d'un côté, l'expression d'une douleur inextinguible censée provoquer la plus puissante des émotions, la plus intense des mémoires et la plus fervente des dévotions ; de l'autre, le possible renforcement d'un potentiel participatif vers l'implication collective dans un acte rituel, culturel et même communautaire, dans la mesure où le sacrement eucharistique n'a d'autre but que de fonder et de fortifier rituellement la communauté des croyants réunie

dans les églises. Ernesto De Martino n'avait pas manqué de voir dans le rituel de l'eucharistie ce principe mythico-rituel permettant de transformer la tension entre la mort et la résurrection du Christ en un « principe de vie communautaire⁸⁵ », dans la perspective d'une fin des temps sans cesse différée. Le symbole eucharistique, selon lui, permettait aux chrétiens de redéployer leur présence au monde en la réinscrivant dans un horizon temporel et en la libérant de la seule attente de la fin⁸⁶ – cet isolement qu'il avait rendu caractéristique de l'apocalyptique occidentale moderne, où les perspectives temporelles s'affaissent et où s'expérimente de façon entièrement nue le risque culturel d'une fin du monde.

- 45 L'anthropologue italien proposait ainsi une relecture non dogmatique, mais bien plutôt socio-anthropologique du sacrement eucharistique, permettant d'en révéler les vertus salvifiques, mémorielles et communautaires qu'il contient intrinsèquement. Salvifiques, car c'est en dernière instance en tant que « gage de la rédemption de l'humanité déchue⁸⁷ » que doit également être comprise cette perpétuation rituelle du sacrifice christique. Mémorielles, car c'est bien « en mémoire » de leur Seigneur (Luc, XXII, 19) que les croyants lors de la messe sont invités à rejouer sa décisive offrande. Communautaires, enfin, car c'est ainsi que les chrétiens non seulement conservent la mémoire sacrificielle du Christ mais, également, ne cessent jamais de fonder leur compagnie ecclésiale : ce que le rituel de l'eucharistie commémore, c'est aussi l'édification de leur unité. C'est bien à tout cela qu'était censée participer toute scène picturale de *pietà* : c'est en direction de la mémoire, de la rédemption et de la communion que sont orientés tout entiers ses ressorts anthropologiques originels.
- 46 À l'heure d'une situation historique décrite comme anthropologiquement catastrophique, où les capacités mémorielles s'affaissent et où s'effondre progressivement l'énergie morale capable d'offrir à l'humain le sens de son existence collective, on comprend mieux ce qui a pu motiver des cinéastes engagés dans des entreprises critiques et résistantes à en repasser par cette formule archaïque issue de la peinture religieuse chrétienne. Sécularisé et libéré de son bagage dogmatique, le motif de la *pietà* n'en a pas moins conservé vivaces les puissances de ses ressources anthropologiques originaires, capables dès lors de se trouver réinvesties et, au fond, « re-polarisées » vers le pôle politique d'une potentielle charge révolutionnaire. Il ne s'agit pas d'affirmer, comme l'a récemment proposé Georges Didi-Huberman à propos de la fameuse séquence des funérailles du *Cuirassé Potemkine* (Sergueï M. Eisenstein, 1925), qu'il existe nécessairement une continuité apodictique entre ces gestes de plainte et l'engagement d'un mouvement de révolution⁸⁸. Il est plutôt question de concevoir les scènes de *pietà* repérées chez Garrel, Deval et Fassbinder comme des opérateurs anthropologiques de communion, potentiellement aptes, dès lors, à produire cette réunion ou cette convergence, active et spirituelle, que Marx avait indispensablement placée à la base du processus révolutionnaire.
- 47 Ce n'est, en effet, qu'au moment de cette survivance que les trois films parviennent véritablement à échapper aux errances caractéristiques de leurs personnages et à conjurer cette absurdité désespérée contre laquelle achoppent les énergies vitales de leurs groupes filmiques. Le jeune homme des *Enfants désaccordés* voit ainsi offerte à sa « mort d'ennui » la possibilité de prendre les contours d'un acte sacrificiel et communial, capable d'engager une résistance ou un relèvement futurs – capable à tout le moins de contredire l'ennui et le découragement dont pourtant, nous dit-on, son destin procède. Les rites absurdes d'*Acéphale* et le repli progressif sur elle-même de la singulière

communauté qui les fomentent ont pourtant trouvé dans la *pietà* inaugurale un modèle eucharistique dont la représentation est indissociable d'un essentiel geste communautaire, puisque toute figuration de la Passion du Christ ne va pas sans évoquer le mystère de la communion, indispensable à la soudure de toute la communauté chrétienne⁸⁹. Quant à l'*Imago pietatis* formée par les héros de Fassbinder, elle permet de rétrospectivement réparer l'absence totale de détresse et d'émotion que les femmes qui l'ont connu ressentiront, plus tard, lors de l'enterrement de Franz, mort d'un braquage raté à la toute fin du film.

- 48 L'intensité pathétique de la *pietà*, mais aussi son versant polaire rhétorique, participatif et communautaire, vient donc non seulement servir de levier figuratif à l'instauration d'une analogie paradoxale entre les nobles souffrances du Rédempteur et de sa Mère, et celles de communautés marginales que la société moderne, rationnelle et séculière, semble bien avoir abandonnées – ou qu'en tout cas elles rejettent. Mais le emploi du motif chrétien vient également servir d'opérateur communiel par lequel, puisqu'il engage la migration d'un ensemble de ressorts théologiques sécularisés – relatifs au ressaisissement d'une mémoire salvatrice commune, à l'engagement d'un agir collectif au sein d'une cause partagée et à l'émanation d'une communion rituelle –, les films réussissent à décrire, pour ces corps en crise, l'ébauche d'une unité solidaire et spirituelle⁹⁰, préambule indispensable à toute volonté potentielle de révolte ou de soulèvement.
- 49 Contre la perte de *présence* dont semblent être victimes les personnages de Garrel, Deval et Fassbinder, la « re-polarisation » du motif chrétien de la *pietà* dessine donc un tout autre scénario : celui d'une politique des images en temps de crise, conviée de s'adosser à une éthique spirituelle dont l'iconographie religieuse, par le biais de l'anthropologie chrétienne, a notamment conservé le poids énergétique⁹¹. Si de tels héros filmiques ont pu ainsi rejouer le modèle messianique d'une douleur essentiellement salutaire, c'est le signe que même les plus politiques des cinéastes européens de la fin des années soixante n'ont pas méconnu la puissance de ces opérateurs communautaires recelés par les contenus iconologiques ou liturgiques chrétiens ; ces opérateurs, que transportent avec eux les images du Christ et de sa Mère, ont pu aller jusqu'à apparaître, en ces « temps de guerre »⁹² ou de crise anthropologique, comme les seuls refuges spirituels et moraux aptes à dessiner quelque chose comme un horizon sotériologique commun.
- 50 Il s'agit donc de considérer ce triple emploi comme la forme poétique trouvée par ces œuvres pour transfigurer efficacement un essentiel problème politique et anthropologique : au moment où salut et révolution doivent être pensés ensemble, ces trois figures de *pietà* doivent être comprises comme l'événement plastique qui tente d'offrir à des groupes marginalisés la possible communion d'un corps collectif. Ainsi survivant, le contenu symbolique et poétique de ces formes d'origine religieuse est à considérer non en tant que véhicule d'un discours dogmatique, mais bien plutôt en tant que viatique d'efficacités anthropologiques collectives et de fables communautaires qui engagent le maintien d'un paysage commun ; au fond, et comme le préconisait Danièle Hervieu-Léger, il est à concevoir au titre de « capital de symboles, mobilisables notamment lorsque les traditions séculières de l'accomplissement de l'histoire (les idéologies modernistes du progrès, dans leurs différentes variantes) sont mises en question »⁹³. Quelques années après la sortie de ces films, chez Gilles Deleuze, c'est ainsi directement en regard de leur potentiel politiquement émancipateur que seront appréhendés les gestes, pathétiques et religieux, de la plainte : le terme même de « *pietà* »

viendra ainsi nommer, dans la pensée deleuzienne, cet événement sensible apte à instruire ce que Michel Foucault nommait un « processus de subjectivation » :

On peut en effet parler de processus de subjectivation quand on considère les diverses manières dont des individus ou des collectivités se constituent comme sujets : de tels processus ne valent que dans la mesure où, quand ils le font, ils échappent à la fois aux savoirs constitués et aux pouvoirs dominants. [...] Plutôt que processus de subjectivation, on pourrait aussi bien parler de nouveaux types d'événements [...]. Ils se lèvent un instant, et c'est ce moment-là qui est important, c'est la chance qu'il faut saisir. [...] Croire au monde, c'est ce qui nous manque le plus : nous avons tout à fait perdu le monde, on nous en a dépossédé. Croire au monde, c'est aussi bien susciter des événements même petits qui échappent au contrôle, ou font naître de nouveaux espaces-temps, même de surface ou de volume réduits. C'est ce que vous appelez piêtàs [sic]⁵¹.

- 51 Des événements poétiques qui dotent l'image d'une inédite, complexe et dialectique épaisseur temporelle, lui permettant de s'émanciper de ses frontières chronologiques et génériques. Des manifestations paradoxales qui permettent de sauvegarder quelque chose du monde menacé, en certifiant la promesse d'un idéal survivant. Des phénomènes visuels passagers qui autorisent enfin les personnages qui les forment à accéder à un certain refuge spirituel et anthropologique, au moment même où les singularités qui fondent leur culture se trouvent soumises à une disparition programmée. C'est bien ce qui se produit lorsque trois films nés au moment d'une conjoncture catastrophique – et anthropologiquement destructrice – laissent ainsi survivre dans leurs images la formule plastique et cérémonieuse même du deuil, mais aussi de l'annonce d'une rédemption salvatrice : c'est là dialectiser le présent politique d'un échec avec le passé chrétien d'une efficacité dynamique et collective. Cette paradoxale communauté figurative et cette triple survivance d'un symbole chrétien dans un contexte politique s'affirme comme l'indice d'une essentielle actualité moderne du pathos religieux : quand, là où les questions de la révolution et de l'émancipation des plus déclassés doivent être pensées en même temps que celle, cruciale, de leur salut, la « re-polarisation » de ses ressorts anthropologiques originels lui permet de réapparaître et de poursuivre sa destinée biographique.

NOTES

1. Horst BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image*, trad. de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, La Découverte, 2015 [éd. orig. *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp, 2010].
2. Jean-Michel DURAFOUR, *L'Étrange créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images*, Aix-en Provence, Rouge Profond, 2017.
3. Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 107.
4. Philippe GARREL, « Cerclé sous vide », entretien avec Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma*, n°204, septembre 1968, p. 47.
5. Sally SHAFITO, *Zanzibar. Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*, Paris, Paris Expérimental, 2007, p. 40.

6. Il est à ce propos fort probable que l'œuvre soit en fait plus récente : à la fin du film, un plan sur la une d'un journal évoquant un fait-divers survenu en 1966 (la tragédie d'Aberfan, au Pays de Galles), remet logiquement en doute la chronologie officielle du film.
7. P. GARREL, « Cerclé sous vide », *art. cit.*, p. 47.
8. Autour du printemps 1968, la rencontre de plusieurs personnalités appartenant à la mouvance intellectuelle révolutionnaire de la fin des années 60 avec Sylvina Boissonnas, jeune héritière qui devint leur mécène, conduisit à la création d'une maison de production indépendante et expérimentale répondant au nom exotique de *Zanzibar Productions*. Voir S. SHAFTO, *Zanzibar, op. cit.*, p. 19.
9. Patrick DEVAL, « Un monde transparent vers le futur : *Acéphale* », dans *ibid.*, p. 85.
10. Serge BARD, Patrick DEVAL, Philippe GARREL, Daniel POMMEREULLE, « Quatre manifestes pour un cinéma violent », *Opus international*, n°7, 1968, p. 33.
11. Y. LARDEAU, *Rainer Werner Fassbinder*, Paris, L'Étoile/Cahiers du cinéma, 1990, p. 120.
12. Andrea GRUNERT, « Récits et esthétique de l'oppression », *CinémAction*, n°117, 2005, p. 107.
13. Pour Sally Shafto, ces films sont directement symboliques du « potentiel déstabilisateur » de l'époque, et permettent ainsi de contester l'affirmation doxique selon laquelle Mai 68 n'aurait produit aucune œuvre d'art majeure. Sally SHAFTO, « No Wave: The Zanzibar Group », *Artforum*, vol. 46, n°9, mai 2008, p. 327.
14. Y. LARDEAU, *Rainer Werner Fassbinder, op. cit.*, p. 190.
15. Philippe GARREL, Thomas LESCURE, *Une caméra à la place du cœur*, Aix-en-Provence, Admiranda/Institut de l'Image, 1992, p. 41.
16. Claire KAISER, *Rainer Werner Fassbinder. Identité allemande et crise du sujet*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p. 36.
17. Ernesto DE MARTINO, *Italie du Sud et magie*, trad. de l'italien par Claude Poncet, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1999, p. 134 [éd. orig. *Sud e Magia*, Milano, Feltrinelli, 1959].
18. *Ibid.*, p. 86-87.
19. Antonio GRAMSCI, « Observations sur le "folklore" », *Cahiers de prison, 19-29*, trad. de l'italien par Claude Perrus et Pierre Laroche, Paris, Gallimard, 1991, p. 306 [éd. orig. *Quaderni del carcere. Volume terzo*, Torino, Einaudi, 1975].
20. Ricardo Ciavolella a parfaitement bien déplié la grande fortune critique de cette tradition, qui devait entre autres essaimer jusqu'à l'anthropologie dynamiste française et l'École d'anthropologie politique de Manchester. Voir Ricardo CIAVOLELLA, « L'émancipation des subalternes par la "culture populaire". La pensée gramscienne et l'anthropologie pour appréhender l'Italie de l'après-guerre et le Tiers-monde en voie de décolonisation (1948-1960) », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, n°128, 2016, p. 431-446.
21. Vittorio LANTERNARI, *Les mouvements religieux des peuples opprimés*, trad. de l'italien par Robert Paris, Paris, François Maspero, 1962 [éd. orig. *Movimenti religiosi di libertà e di salvezza dei popoli oppressi*, Milano, Feltrinelli, 1960].
22. Ernesto DE MARTINO, *La Terre du remords*, trad. de l'italien par Claude Poncet, Paris, Gallimard, 1966, p. 199 [éd. orig. *La terra del rimorso: contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 1961].
23. E. DE MARTINO, *Italie du Sud et magie, op. cit.*, p. 147.
24. Ernesto DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, [1958] 2002, p. 305.
25. Ernesto DE MARTINO, *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, trad. de l'italien par Laurène Ardith, Martine Boiteux, Pascale Clément-Delteil, Claudine Gauthier, Rémi Routeau, Paris, EHESS Translations, 2016, p. 282 [éd. orig. *La Fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977].

26. Ernesto DE MARTINO, « Fureurs suédoises », *Gradhiva*, n°32, 2002, p. 65-70.
27. E. DE MARTINO, *La Fin du monde*, op. cit., p. 283.
28. *Ibid.*, p. 277-286.
29. *Ibid.*, p. 277.
30. Pier Paolo PASOLINI, « L'article des lucioles », *Écrits corsaires*, trad. de l'italien par Pierre Guilhon, Paris, Flammarion, 2009, p. 180-189 [éd. orig. *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975].
31. P. P. PASOLINI, « Le génocide », *Écrits corsaires*, op. cit., p. 260.
32. E. DE MARTINO, *La Fin du monde*, op. cit., p. 283.
33. Philippe AZOURY, *Philippe Garrel, en substance*, Paris, Capricci, 2013, p. 105.
34. Etienne BALIBAR, « Le moment messianique de Marx », *Revue germanique internationale*, n°8, 2008, p. 143-160.
35. Michaël LÖWY, « L'opium du peuple ? Marxisme critique et religion », *Contretemps*, n°12, février 2005, p. 71-78.
36. E. DE MARTINO, *La Fin du monde*, op. cit., p. 344-350.
37. Pier Paolo PASOLINI, *Dialogues en public 1960-1965*, trad. de l'italien par François Dupuigrenet Desroussilles, Paris, Sorbier, 1980, p. 125-130 [éd. orig. *Le belle bandiere*, Roma, Editori Ruiniti, 1977].
38. Georges SOREL, *Réflexions sur la violence* [1908], Paris, Marcel Rivière et Cie, 1972, p. 94.
39. Antonio GRAMSCI, « Carlo Peguy ed Ernesto Psichari », dans *Scritti Giovanili 1914-1918*, Torino, Einaudi, [1916] 1958, p. 33-34.
40. Friedrich ENGELS, « Contribution à l'histoire du christianisme primitif », dans Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Sur la religion*, traduit de l'allemand par Gilbert Badia, Pierre Bange, Émile Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1968, p. 311 [éd. orig. « Zur Geschichte des Urchristentums », *Neue Zeit*, XIII^e année, t. I, n°1-2, 1894-1895]; Rosa LUXEMBURG, *Église et socialisme*, traduit de l'allemand par Lucienne Rey, Paris, Cahiers Spartacus, 2006, p. 10 [éd. orig. *Kosciól a socjializm*, Cracow, 1905]
41. Walter BENJAMIN, *Sens unique*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1978, p. 205-206 [éd. orig. *Einbahnstraße*, Berlin, Rowohlt, 1928].
42. Arno MÜNSTER, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme « mélancolique »*, Paris, Kimé, 1996, p. 78.
43. Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revu par Pierre Rusch, *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, [1940] 2000, p. 441.
44. Giorgio AGAMBEN, « Aby Warburg et la science sans nom », *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, trad. de l'italien par Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 126 [éd. orig. « Aby Warburg e la scienza senza nome », *La potenza del pensiero*, Milano, Neri Pozza, 2005].
45. Karl SIEREK, *Images-oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Klincksieck, 2009, p. 126 [éd. orig. *Foto, Kino und Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker*, Hamburg, Philo & Philo Fine Arts, 2007].
46. Aby WARBURG, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne », *Essais florentins*, trad. de l'allemand par Sibylle Müller, Paris, Klincksieck, 2002, p. 165 [éd. orig. « Dürer und die italienische Antike », *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905*, Leipzig, 1906].
47. Aby WARBURG, « Le Déjeuner sur l'herbe de Manet : la fonction préfiguratrice des divinités élémentaires pour l'évolution du sentiment moderne de la nature », *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, Les Presses du Réel/L'Écarquillé, 2011, p. 133-136 [éd. orig. « Manets Dejeuner sur l'Herbe. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls »,

Kosmopolis der Wissenschaft. E. R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente, ed. D. Wuttke, Baden-Baden, Koerner, 1989].

48. Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, Warburg Institute/University of London, 1970, p. 248.

49. Carlo GINZBURG, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Les Presses du Réel, 2013, p. 60 [éd. orig. *Paura reverenza terrore*, Milano, Adelphi Edizioni, 2012].

50. Thomas CROW, *L'Atelier de David. Émulation et révolution*, trad. de l'anglais par Roger Stuveras, Paris, Gallimard, 1997, p. 203 [éd. orig. *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, New Haven, Yale University Press, 1995].

51. C. GINZBURG, *Peur révérence terreur*, op. cit., p. 33.

52. E. DE MARTINO, *Furore Simbolo Valore*, Milano, Feltrinelli, [1962] 2002, p. 169 (je traduis).

53. Jasmine PISAPIA, « Archives du pathos : Ernesto De Martino et la survivance », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°18, 2011, p. 47.

54. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, op. cit., p. 331-376.

55. E. DE MARTINO, *La Terre du remords*, op. cit., p. 264.

56. A. WARBURG, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance », *Essais florentins*, op. cit., p. 239.

57. Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation*, trad. de l'anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Paris, Minuit, 1963, p. 200-201 [éd. orig. *Eros and Civilization*, Boston, Beacon Press, 1955].

58. Jean-Baptiste METZ, *La Foi dans l'histoire et dans la société*, trad. de l'allemand par Paul Corset et Jean-Louis Schlegel, Paris, Cerf, 1979, p. 109 [éd. orig. *Glaube in Geschichte und Gesellschaft. Studien zu einer praktischen Fundamentaltheologie*, Mainz, Matthias Grünewald Verlag, 1977].

59. *Ibid.*, p. 226.

60. Pour un panorama d'ensemble, voir Michael LÖWY, « Marxisme et théologie de la libération », *Cahiers d'étude et de recherche*, n°10, 1988.

61. E. DE MARTINO, *La Fin du monde*, op. cit., p. 278.

62. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 258.

63. *Ibid.*, p. 223-225.

64. Y. LARDEAU, *Rainer Werner Fassbinder*, op. cit., p. 105-113.

65. Cf. Gisela SCHIRMER, « Transformation des motifs de la Passion dans l'œuvre de Willi Sitte et d'autres artistes "officiels" de la RDA », trad. de l'allemand par Cécile Millot, *Allemagne d'aujourd'hui*, n°209, 2014, p. 183.

66. Georges BATAILLE, « La conjuration sacrée », *Acéphale*, n°1, juin 1936. Repris dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 443.

67. Georges BATAILLE et al., « Notes sur la fondation d'un Collège de Sociologie », *Acéphale*, n°3-4, juillet 1937, p. 26. Repris dans *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 492.

68. Georges BATAILLE, « Rapports entre "société", "organisme", "être" (1) », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, [1937] 1970, p. 291.

69. Pier Paolo PASOLINI, « Mon goût cinématographique », trad. de l'italien par Stefano Bevacqua, *Pasolini cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1981, p. 23.

70. Philippe-Alain MICHAUD, *Le Peuple des images : essai d'anthropologie figurative*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 25.

71. Xavier VERT, « Image dialectique et contamination dans La ricotta de Pier Paolo Pasolini », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 2 | 2010, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 26 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/284>.

72. Pier Paolo PASOLINI, « Confessions techniques », *Écrits sur la peinture*, trad. de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Carré, [1965] 1997, p. 61.

73. Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit, 2012, p. 212-220.
74. Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2002, p. 81.
75. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 103.
76. Voir par exemple Franck P. BOWMAN, *Le Christ des barricades (1789-1848)*, Paris, Cerf, 1987.
77. Pierre FRANCASTEL, *La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965, p. 78-79.
78. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, op. cit., p. 103.
79. Hans BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge*, trad. de l'allemand par Fortunato Israël, Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 128 [éd. orig. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1981].
80. *Ibid.*, p. 121.
81. *Ibid.*, p. 106.
82. Vicki-Marie PETRICK, « Unctio : la peinture comme sacrement dans la Pietà de Giovanni Bellini à la Pinacothèque Vaticane », *Images Re-vues* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 14 octobre 2012, consulté le 26 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1899>.
83. Dominique RIGAU, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris, Cerf, 2007, p. 218.
84. Jean WIRTH, *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2011, p. 214.
85. E. DE MARTINO, *La Fin du monde*, op. cit., p. 223.
86. *Ibid.*, p. 214-228.
87. Jean-Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 18.
88. Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire*, 6, Paris, Minuit, 2016, p. 275-280.
89. D. RIGAU, *À la table du seigneur*, op. cit., p. 82.
90. Dans de très belles analyses, c'est un mouvement similaire qu'a repéré Olivier Cheval au sein d'un corpus de films contemporains plus récents, quand la migration du schème chrétien de la communion parvient à figurer la solidarité nouvelle de personnages marginaux. Voir Olivier CHEVAL, *Le Partage de la douleur. Une impolitique du film*, Grenoble, De l'Incidence Éditeur, 2018.
91. Luc VANCHERI, *La Grande Illusion. Le Musée imaginaire de Jean Renoir*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.
92. Philippe GARREL, « Cerclé sous vide », *art. cit.*, p. 52.
93. Danièle HERVIEU-LÉGER, *La Religion pour mémoire*, Paris, Cerf, 1993, p. 10.
94. Gilles DELEUZE, « Contrôle et devenir », *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 238-239.

RÉSUMÉS

Cet article se propose d'étudier une singulière et paradoxale communauté de figures repérée au sein de trois films réalisés dans le contexte politique et révolutionnaire de la deuxième moitié des années soixante : dans *Les Enfants désaccordés* (P. Garrel, 1964), *Acéphale* (P. Deval, 1968) et « *Les Dieux de la peste (Götter der pest*, R. W. Fassbinder, 1970) », survit le modèle plastique, hérité de la peinture chrétienne, d'une pieta. Il s'agit d'abord de s'arrêter sur le potentiel dialectique de ce geste de plainte exemplaire, et de comprendre comment celui-ci peut venir servir de prémices à l'expression d'une prise de position critique et politique. Il s'agit ensuite de s'interroger sur la

période de crise anthropologique, notamment décrite par P. P. Pasolini et E. De Martino, qui aurait commandé le remploi de ces symboles religieux, et le rôle qu'ils viennent ainsi jouer au titre de véhicules d'une sauvegarde mémorielle et d'un refuge spirituel. Il s'agit donc enfin de considérer la dimension politique portée par le pathos religieux, lorsqu'il réapparaît au moment où révolution, émancipation et salut doivent être pensés côte-à-côte.

This article proposes to study a singular and paradoxical community of figures identified in three films created in the political and revolutionary context of the sixties : in *Children Out of Tune* (P. Garrel, 1964), *Acéphale* (P. Deval, 1968), and *Gods of the Plague* (R. W. Fassbinder, 1970), survives the figurative pattern, inherited from christian painting, of a *pietà*. The first step is to consider the dialectical potential of this exemplary pathetic gesture, and to understand how it can also serve as a starting point for the expression of a critical and political position. The question then arises of the period of an anthropological crisis, especially described by P. P. Pasolini and E. De Martino, which led to the reinvestment of these religious symbols and the role they thus play as medium of a memorial safeguard and a spiritual shelter. Finally, it is a question of considering the necessary political dimension that the religious pathos may bear when it reappears at times when revolution, emancipation and salvation must be thought together.

INDEX

Mots-clés : Garrel, Deval, Fassbinder, Pietà, Survivance, Pathétique, Dialectique, Émancipation, Communisme, Christianisme, Subjectivation

Keywords : Garrel, Deval, Fassbinder, Pietà, Survival, Pathetic, Dialectic, Emancipation, Communism, Christianity, Subjectivation

AUTEUR

AUREL ROTIVAL

Aurel Rotival est doctorant contractuel en études cinématographiques à l'Université Lumière Lyon 2, où il enseigne également. Il prépare depuis octobre 2015, sous la direction de Luc Vancheri, une thèse qui tente de relire le cinéma politique européen des années soixante et soixante-dix en mobilisant les ressources de l'anthropologie culturelle (les notions d'eschatologie et d'apocalypse culturelle introduites en Italie par Ernesto De Martino au tournant des années 1960) et de l'histoire de l'art (la question d'une iconographie politique, récemment proposée par Carlo Ginzburg en 2013).