

***La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini : entre blasphème et atteinte à la religion... d'État ?**

Le Littré définit le mot *blasphème* comme « un ensemble de paroles qui outragent la Divinité ou la religion » ; le TLF élargit la définition en y ajoutant « (et) tout ce qui est considéré comme sacré », pointant ainsi le caractère subjectif de cette idée et sous-entendant qu'est sacré ce qu'on estime l'être. Le caractère blasphématoire d'un texte se définirait donc au regard de la façon dont lesdites paroles insultent le fait religieux et portent subjectivement offense à la chose sacré, du fait du supposé caractère irrévérencieux de paroles ou d'attitudes vis-à-vis de ce qui serait considéré comme divin ou inviolable.

Le court métrage *La Ricotta*, censuré avant même sa sortie en salle, et pour lequel Pasolini écopera de quatre mois de prison avec sursis en première instance, illustre parfaitement cette définition. L'ordonnance de saisie du film est en effet motivée par le fait que *La Ricotta* outrage :

[...] la religion d'État en représentant, sous prétexte de décrire un tournage cinématographique, certaines scènes de la Passion du Christ, dont il moque l'image et les valeurs qu'il représente, et ce, par le commentaire musical, la mimique, le dialogue et d'autres manifestations sonores, en vilipendant les symboles et les personnages de la religion catholique.

À en lire l'argument du substitut du procureur de la République de Rome¹, la projection du film est interrompue en partie suite à la manière qu'a eu Pasolini de traiter les images de la Passion, à travers la recréation de scènes de la déposition du Christ réalisées par deux peintres reconnus comme des figures incontournables du courant maniériste italien : Rosso Fiorentino et Pontormo. Pasolini ne reste pas étranger à cet argumentaire puisqu'il décrira quelques années plus tard le personnage du journaliste interrogeant Orson Welles comme étant « quello famoso per aver intervistato Orson Welles durante la lavorazione di "vilipendio" ». En affirmant que ce journaliste s'est rendu célèbre en interrogeant Orson Welles durant le tournage de "vilipendio", Pasolini révèle ainsi qu'il donne un titre à la Passion filmée (*Vilipiendo*), recréée par des peintures de Pontormo et Rosso. Or, "vilipendio" en italien signifie "outrage", "profanation". Indirectement, Pasolini rappelle donc que c'est le film tourné par Orson Welles, et fait de peintures sacrées, qui outrage ; néanmoins, il reste

¹ M. Di Gennaro.

ambigu en se garde bien de compléter *qui*, ou *qu'est-ce qui* est, à son sens, vilipendé. S'il ouvre ainsi la voie à l'interprétation, cet interstice devient point de résonance dès lors qu'on se penche sur l'essence du maniérisme. On comprend alors que mettre en scène des œuvres du courant maniéristes, et ces deux retables en particulier, agissent comme des signifiants.

On sait que, pendant la Seconde Guerre mondiale, Pasolini suit les cours de Roberto Longhi à l'université de Bologne. Le poète le fait avec un intérêt tel qu'il empruntera le titre de son célèbre poème « *Une vitalité désespérée* » au terme que l'historien de l'art employait pour qualifier l'attitude existentielle des maniéristes en rupture avec l'unanimisme renaissant. Pasolini, féru d'art et de peinture, n'était pas sans savoir que le maniérisme - dont le parti pris était celui d'une transgression du réel - s'opposait à l'esprit classique, notamment à la notion de mesure et d'heureux équilibre qui le caractérisait. L'historien de l'art Pierre Barucco² dira du maniérisme qu'il est « l'occasion d'un blasphème masqué et pourtant féroce ». Le caractère subversif de ces œuvres est à lire en partie dans la représentation artistique des corps. En effet, ceux-ci ne sont plus pensés comme le mode immanent du divin traduit par cet équilibre harmonieux et mathématiquement proportionné des formes qu'était la *teorica matematica*, et dans lequel s'exprimait l'idéal du cosmos. S'inscrivant en opposition à cette vision du monde pour révéler le sentiment d'instabilité de l'époque, le maniérisme représente à l'inverse des corps fixés par la figure serpentine, mettant ainsi en valeur déformation et torsion de ceux-ci, brisant et courbant les formes équilibrées, et les disposant de surcroît dans un entassement provoquant une surcharge intenable.

Lorsque le procureur s'en prend aux « valeurs » et aux « symboles » vilipendés par Pasolini pour motiver sa saisie, c'est donc en réalité son inculture et sa méconnaissance de l'art sacré et du maniérisme en particulier qu'il révèle. En effet, argumenter en stigmatisant la recreation par Pasolini de peintures faisant partie des plus hautes créations de la *maniera* italienne est un non sens, le maniérisme se distinguant par essence des valeurs classiques en étant en soi un art de la rupture et de l'émancipation, revendiquant la liberté de s'affranchir des normes. De fait, signifier que Pasolini porte atteinte aux valeurs et aux symboles qui caractérisent la religion catholique témoigne d'une erreur d'appréciation, ces notions étant déjà mises à mal par un courant, lui-même reflet de l'impression du chaos ressenti à l'époque.

² BARUCCO, Pierre, *Le maniérisme italien*, Paris, PUF, 1981.

D'ailleurs, Barucco rappelle que « l'orthodoxie religieuse des deux tableaux de Pontormo et du Rosso a quelque fois été mise en doute »³, les deux dépositions affichant des personnages dont les visages affligés expriment souffrance, désolation, détresse, et surtout une désespérance trop humaine pour relever d'une douleur chrétienne, ceci laissant penser qu'un « un deuil à ce point démuné d'espérance n'est plus véritablement chrétien »⁴. Le sentiment religieux devient ainsi accessoire, la préséance étant laissée au fait pictural ; en dépit de la sacralité du sujet, la vocation religieuse du motif est ainsi négligée pour laisser la place à l'émotion purement artistique, donnant ainsi un caractère transgressif au Rosso et à Pontormo. Ce qui a valu à *La Ricotta* d'être saisi est donc inhérent au contenu des retables eux-mêmes, discréditant doublement les arguments de Di Gennaro.

À la décharge du procureur, Pasolini invite à la satire en faisant le choix de mettre en scène précisément ces deux peintures, qui forcément prennent une coloration burlesque du fait de leur recreation. Une fois encore, c'est dans l'essence même du maniérisme et dans *la maniera* du Rosso et de Fiorentino que puise Pasolini. Car mettre en scène des retables faisant référence à une poétique de l'irrationnel – pour les filmer de surcroît par un metteur en scène tyrannique - est en soi voué à l'échec. Outre les invraisemblances morphologiques inhérentes au maniérisme et induisant de fait que les acteurs prennent des positions improbables pour ressembler aux modèles, la mise en scène spatiale fait elle aussi abstraction de tout soucis de vraisemblance. Ainsi Pasolini tourne-t-il en dérision, non pas les scènes de la Passion, mais bien l'intention d'un metteur en scène inculte s'obstinant à obtenir ce à quoi le maniérisme cherche précisément à échapper - l'immobilité totale attendue par Orson Welles entrant en contradiction avec la recherche typiquement maniériste d'un mouvement porté à son point de déséquilibre. Ainsi, la recreation de ces retables, quasiment vouée à l'échec, ouvre à la perspective d'une joyeuse catastrophe, tout ceci contribuant de fait à tourner leur caractère sacré en dérision. À cela s'ajoute l'emploi du technicolor pour filmer ces scènes, un choix technique indispensable à la recreation de peintures dont les dissonances d'un chromatisme irréel sont une des marques de fabrique. L'utilisation des tons acides et crus, contrastant avec le noir et blanc choisi pour tourner les autres scènes du film font certes écho à ceux utilisés par Pontormo et Rosso, mais rendent en corolaire ridicules les scènes réalisées par Orson Welles, ce qui permettra à Pasolini de qualifier non sans ironie le choix chromatique de ces scènes religieuses de « technicolor sacrilège ».

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ *Ibid.*

Si le caractère blasphématoire qui valut à *La Ricotta* sa censure fut décrété au nom d'un pseudo outrage porté à des éléments concernant l'imaginaire chrétien, à aucun moment il n'est en revanche fait référence aux valeurs humaines sensées être véhiculées par le message évangélique. Et pour cause, les questions fondamentales que pose *La Ricotta* sont très proches des valeurs prônées par le discours du Christ. En effet, la vue de Stracci, en proie à la faim alors que les acteurs principaux vivent dans l'opulence pose la question de l'exploitation niant toute humanité que subit le figurant. De la même façon, les remarques des vedettes méprisantes enthousiasmées par « l'étrangeté du lieu » alors qu'il s'agit des abords des *borgates*, lieu du peuple et de la misère, révèlent toute l'obscénité de la bourgeoisie face à la pauvreté. Or, à aucun moment, ces éléments ne sont considérés comme les signes d'une consonance du propos de Pasolini avec le discours évangélique. Le choix opéré par Pasolini est pourtant significatif : en ayant recours à une forme stylistique éminemment christique – la parabole – pour montrer Stracci enlisé dans une réalité sociale qui le contraint à la mort, Pasolini dénonce le catholicisme purement formel de la bourgeoisie romaine restant indifférent à la souffrance et à la misère qui sévissent autour de lui. D'ailleurs, la posture de Stracci anéanti sur la croix reflète également la position de l'artiste, témoin - mais bâillonné - des inégalités sociales que l'État et l'Église ont laissé s'installer en Italie.

Dans *La Ricotta*, c'est donc confrontée à la morale chrétienne que se révèle l'obscénité : ce qu'il faut cacher, c'est bien ce que reflète l'humanité des paroles évangéliques mais qui est omis par l'institution ecclésiale. De ces questions pouvant, certes, mettre à mal la politique soutenue par la DC, il est fait silence, à l'image de celui auquel est condamné le court métrage du fait de la censure qui le frappe, une sanction reflétant elle-même cette obscénité non assumée d'une Église alors complice du pouvoir.