

Silvia Riva

Trames de mémoires documentaires et filmiques autour du Congo RDC: du Père sauvage (1967) à La Rage de Pasolini (2008).

Ce que je ressens, c'est la compréhension, une compréhension... de caractère historique... [...] Ce n'est que par le relais de l'histoire qu'il est possible d'expliquer ce qui s'est passé avant elle, en dehors d'elle, pour autant que cela dépende de nous...

Bien sûr, la préhistoire aussi saura prendre sa revanche, elle nous humiliera, elle triomphera, terriblement, en se donnant pour incompréhensible... Mais qu'y faire ? ¹

Cette phrase, dans laquelle Pier Paolo Pasolini utilise les termes d'Histoire et de préhistoire sans véritablement les opposer, est tirée du *Père sauvage*, un traitement ² qui est un résumé politique et poétique d'un projet de film jamais réalisé, dont l'action se passe en Afrique, notamment au Congo RDC ³.

Écrit entre 1962 et 1963 et d'abord publié dans un magazine en 1967, puis en volume en 1975, *Le Père sauvage* appartient à ce corpus de textes qui sont inspirés à Pasolini, d'une part, par l'expérience de ses voyages sur le continent africain entre les années 60 et 70 ; de l'autre, par sa réflexion, menée pendant plus d'une décennie à propos d'une réalité qui a été récemment définie comme « pan-méridionale » ⁴. Ce terme, calqué sur la notion de « panafricanisme » qui se répandait justement à cette époque-là, se réfère aux différents Suds arpentés physiquement et mentalement par Pasolini : la banlieue

¹ PASOLINI (Pier Paolo), *Il Padre selvaggio*. Torino : Einaudi, coll. Nuovi Coralli, n°114, 1975, 61 p. ; p. 51 (dorénavant abrégé en *IPS*) ; *Le Père sauvage*. Traduit de l'italien et préfacé par José Guidi. Paris : Les Formes du secret, 1980, 118 p. ; p. 89 (dorénavant abrégé en *LPS*)

² Il s'agit de l'étape intermédiaire entre le synopsis et la continuité dialoguée du scénario, écrite sous forme de prose narrative découpée en actes. Dans le traitement, on fait donc l'inventaire des éléments d'importance notable d'un film (scènes, prologue, épilogue, extraits documentaires, musique), mais les dialogues n'y figurent pas, sauf les répliques fondamentales.

³ De ce projet on possède plusieurs versions : parmi celles qui ont été publiées, le « soggetto » *È bello uccidere il leone* [Il est beau de tuer le lion], in : PASOLINI (P.P.), *Filmselezione*, n°12, juillet-août 1962 ; republié dans le n°4, 26 janvier 1964 ; ce sujet présente une conclusion différente par rapport au *Père sauvage*, dans laquelle la relation directe entre l'enseignant et l'élève, le père et le fils, est beaucoup plus atténuée.

⁴ TRENTO (Giovanna), *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazione dell'Africa postcoloniale*. Milano - Udine : Mimesis Edizioni, 2010, 279 p. ; p. 24.

romaine prolétaire, mais aussi le Maghreb paysan, l'Afrique sub-saharienne ou l'Inde.

Dans un entretien avec Jean Duflot, Pasolini clarifie cette perspective élargie tout en évoquant avec « nostalgie [...] la perte d'[un] paradis rural [et en] soulignant [...] le sens de la continuité entre les paysans, la classe prolétaire urbaine et le "tiers-monde" »⁵. Cela donne lieu à l'idée d'une Afrique déterritorialisée, illustrée dans le texte intitulé *La résistance nègre* :

L'Afrique est le concept d'une condition prolétaire extrêmement complexe qui se traduit par une force révolutionnaire réelle. Et peut-être pouvez-vous définir davantage ce concept si vous identifiez l'Afrique avec le monde entier de Bandung, l'Afro-Asie, qui, soyons clairs, commence à la périphérie de Rome, inclut notre Sud, une partie de l'Espagne, la Grèce, les États de la Méditerranée, le Moyen-Orient⁶.

Il s'agit de lieux qui ont été largement visités par Pasolini, à la recherche de signes de cet « archaïsme » que l'intellectuel italien envisageait comme une forme, à la fois ultime et résiduelle, de résistance au modèle néo-capitaliste de masse qui, dans ces années 60, s'imposait partout et contre lequel Pasolini, surtout vers la fin de sa vie, a montré toute son aversion et une *rage* féroce (terme sur lequel nous reviendrons).

Quant à l'Afrique, Pasolini a fait un voyage en 1962 au Soudan et au Kenya ; puis, en 1963, nous le rencontrons au Ghana, au Nigeria et en Guinée ; en 1970 il est de retour dans la partie sub-saharienne du continent, en particulier en Ouganda et en Tanzanie, où il travaillera au projet de film *Carnet de notes pour une Orestie africaine*.

Dans cette liste d'États visités, il manque certainement le Congo. Or, il s'agit d'un lieu historique, géopolitique et, comme nous le verrons, symbolique, qui est toutefois présent à deux moments très précis de la réflexion pasolinienne sur l'Afrique (et sur le monde): d'abord, dans le texte évoqué, *Le Père sauvage* ; ensuite, de manière plus marginale, dans le projet du film intitulé *La Rage*, qui a également été imaginé en 1962, puis réalisé l'année suivante, et enfin restauré et recréé par le metteur en scène Giuseppe Bertolucci en 2008. Ce dernier a en effet reconstitué la version initialement conçue par Pasolini, mais que ce dernier avait dû raccourcir pour s'adapter aux

⁵ PASOLINI (P.P.), *Entretiens avec Jean Duflot*. Paris : Gutenberg ; Montréal : Mémoire du Livre, 2007, 257 p. ; p. 31.

⁶ PASOLINI (P.P.), « La Resistenza Negra », in : *Letteratura negra. I poeti*. Sous la dir. de Mário de Andrade. Préface de Pier Paolo Pasolini. Roma : Editori Riuniti, 1961, xxiv-441 p. ; p. xxiii (notre traduction).

exigences des producteurs et aux bienséances politiques de l'époque ⁷. Dans les pages qui suivent, nous examinerons les trames mémorielles autour du Congo véhiculés pas Pasolini dans ses projets filmiques, où Histoire, politique et imaginaire interrogent le passé, mais aussi le futur du continent et, par là, du Congo.

Deux représentations du Congo

Il faut d'emblée souligner que ce qui a suscité l'intérêt de Pasolini pour le Congo concerne un épisode qui s'est imposé dans tous les foyers italiens exactement en 1962 (l'année de la première version du traitement intitulé *Le Père sauvage*). Il s'agit d'un fait divers qui a affecté le grand public grâce aux médias que Pasolini a souvent vilipendés, mais dont il a été l'un des plus fins connaisseurs (et interprètes) : la télévision et les films d'actualités. L'épisode concerne le massacre de 13 aviateurs italiens qui faisaient partie d'une mission de paix pour les Nations Unies à Kindu, chef-lieu de la province du Maniéma ⁸. Pour la première fois en Italie, le nom du Katanga (la province voisine sécessionniste) s'est propagé auprès des masses populaires. On a vu de gros titres dans les journaux et dans les actualités de l'Istituto Luce (l'INA italien, fondé en 1924 à Rome par Mussolini), comme par exemple dans celui qui a été diffusé le 24/11/1961 sous le titre de *Furie nègre*, et dans lequel le commentaire souligne les actes « barbares » qui se sont produits dans un état déchiré par des guerres « tribales » ⁹. Ici l'accent est mis sur la férocité et la fureur des autochtones qui, dans le montage du reportage, portent des masques et utilisent des tam-tams sans aucun rapport

⁷ *La Rabbia* [La Rage], 53 min., première partie écrite et réalisée par Pier Paolo Pasolini, directeur-adjoint Carlo di Carlo, commentaire de Pier Paolo Pasolini, lu par Giorgio Bassani (voix en vers) et Renato Guttuso (voix en prose) ; montage de Pier Paolo Pasolini, Nino Baragli, Mario Serandrei, Opus film, 35 mm n/b, 1963, distributeur Warner Bros : <https://www.youtube.com/watch?v=DnXlIQttADU>. La version restaurée et remontée en 2008 a pour titre *La Rabbia di Pasolini*, mise en scène de Pier Paolo Pasolini ; réalisation de Giuseppe Bertolucci (d'après une idée de Tatti Sanguineti), publié par Roberto Chiesi, Rome, Rarovideo, 2008 (1 DVD vidéo, 83 min., 4/3 ; Dolby digital dual mono, n/b et couleur, et un livret par les soins de Roberto Chiesi) ; coproducteurs : Istituto Luce, Minerva Rarovideo, Cineteca di Bologna.

⁸ L'agglomération, alors encore appelée Fort-Empain, est située au Nord de la province du Katanga, d'où arrive le chemin de fer ; elle est construite sur les deux rives du fleuve Congo, dénommé à cet endroit Luluaba, et constitue un important nœud routier, ferroviaire et fluvial, à la limite entre les espaces de savanes et de forêt.

⁹ *Furia nera*, vidéo en ligne, consulté le 1/2/2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=IuDPv6hae7g>

avec la véracité du contexte. Dans le dialecte local *kibangubangu*, Kindu signifie « forêt vierge » ou « jungle », et nous verrons combien l'image de la forêt sera symbolique dans la réflexion pasolinienne.

Dans les actualités, on affirme que le responsable du massacre des 13 militaires, y compris un jeune Romain de vingt ans, Giulio Garbati, était Antoine Gizenga, appelé dans le documentaire « l'héritier de Lumumba ». Les circonstances du massacre n'ont jamais été vraiment élucidées. On sait que les soldats italiens ont été accusés de collaborer avec les Katangais dans une aire alors contrôlée par des lumumbistes, et qu'ils ont été tués dans un réfectoire, puis enterrés dans une fosse commune de laquelle ils ont été extraits quelques mois plus tard (en février 1962), et finalement rapatriés. C'est au cours de ces mois-là que Pasolini entreprend l'écriture du *Père sauvage*.

L'autre référence explicite au Congo dans la filmographie de Pasolini est dédiée à Patrice Lumumba. La scène célèbre où le premier ministre du Congo nouvellement indépendant apparaît en captif ligoté (tirée elle aussi d'un film d'actualités qui a fait le tour du monde¹⁰), est insérée au milieu d'autres grands morceaux de reportages documentaires dans *La Rage*, projet auquel Pasolini avait commencé à travailler au début de l'automne 1962.

Film de « montage », tel qu'il a été défini par Bertolucci, *La Rage* est un essai idéologique et poétique réalisé grâce à l'assemblage de séquences commentées, prélevées dans les actualités du ciné-journal « Monde libre », dont l'éditeur, Gastone Ferranti, était également le producteur. Tandis que Pasolini était occupé à tourner *La Ricotta* avec Orson Welles (où il est question, entre autres, de la Passion du Christ), Ferranti lui propose donc de réaliser un long métrage à partir des actualités filmées pendant les années les plus récentes. Il s'agissait de visionner 90.000 mètres de pellicule... Pasolini y extrait les images à son avis les plus saisissantes de son temps, auxquelles il ajoute d'autres séquences filmées, tirées des archives « Italia-URSS », et quelques photographies¹¹. Toutes ces images sont accompagnées d'une bande-son constituée principalement, mais pas exclusivement, de l'*adagio* d'Albinoni ; les voix originales des films d'actualités ont été conservées, mais on y juxtapose une voix-off qui récite des textes écrits par Pasolini, tantôt en vers, tantôt en prose, et lus respectivement par deux figures importantes de l'intelligentsia de

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=DV8A9aog0w0> Consulté le 1/2/2018.

¹¹ PASOLINI (P.P.), *Vie Nuove*, n°38, 20 septembre 1962 ; republié dans ID., *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*. Sous la dir. de Gian Carlo Ferretti. Roma : Editori Riuniti, 1977, 387 p.

l'époque, Giorgio Bassani et Renato Guttuso. Le ton est élégiaque et solennel.

Cependant, probablement pour éviter des problèmes de censure vu la malveillance qui entourait le personnage incommode de Pasolini, au cours de la réalisation du film le producteur décide d'y impliquer un co-auteur, Giovannino Guareschi, auteur de la saga de Don Camillo et Peppone, c'est-à-dire l'intellectuel qui, à l'époque, était le plus antithétique par rapport à Pasolini mais tout aussi célèbre que lui. Le résultat devait être un film à deux voix, sur le modèle de la rubrique appelée « Visto da destra, visto da sinistra » publiée dans un journal parmi les plus vendus à l'époque (*Candido*). Désireux de réaliser ce film, que Pasolini considérait comme un essai poétique et politique tout à fait essentiel – parce qu'il l'obligeait à opérer d'une manière autre sur un de ces médias (les actualités) qui, à cette époque, n'avaient de cesse de l'attaquer personnellement –, Pasolini accepte malgré tout de sacrifier une partie importante de son projet initial. *La Rabbia. Un film in due parti* sortira effectivement dans les salles italiennes en 1963 avec peu de succès¹². Ce n'est qu'en 2008 que la version intégrale a été restituée au public selon une « hypothèse de reconstruction »¹³ due à Giuseppe Bertolucci, sur la suggestion de Tatti Sanguineti.

L'imaginaire de Pasolini concernant le Congo est donc lié à des documents visuels historiques, à des fragments de la réalité retravaillés dans un projet artistique plus ample. Son utilisation des images d'archives oscille entre la méthode expérimentale adoptée par l'un des pionniers du genre, Robert Flaherty, théoricien du « cinéma de poésie »¹⁴, et celle de Dziga Vertov, initiateur d'un « cinéma-vérité » en mesure de recréer la réalité, souvent en opposition avec

¹² « In cinemas, *La Rabbia* was received with absolute indifference, an indifference which seemed to be strangely encouraged by Warner Bros, which distributed very few copies of the film and failed to exploit any of the controversies raised by Pasolini in the newspapers. In view of the ferociously anti-American content of Guareschi's half of the film, Warner may have deliberately sabotaged its success, making *La Rabbia* the only Pasolini film to be censored as the result of another director's contribution and causing the producer's plan to avoid censorship problems by including Guareschi's contribution to well and truly backfire », CHIESI (Roberto), « Storia segreta de *La rabbia* », in : *La Rabbia di Pasolini*. Sous la dir. de Roberto Chiesi. Bologna : Cineteca di Bologna - Istituto Luce - Gruppo Editoriale Minerva Rarovideo, 2008, 56 p., p. 42.

¹³ IBIDEM, p. 17.

¹⁴ Pasolini avait commenté le film de Robert Flaherty *L'Homme d'Aran* (*Man of Aran*, 1934) tout en appréciant « la technique narrative de la poésie » que le réalisateur irlandais utilisait. Cf. *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione*. Sous la dir. de Laura Betti et Michele Gulinucci. Roma : Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", Quaderni Pier Paolo Pasolini, 1991, 443 p. ; p. 254.

l'idéologie officielle. Et, de fait, Pasolini joue très habilement avec ces deux dimensions, se plaçant entre l'exploration de la réalité brute et la recherche de sa vérité poétique et politique. Pour ce faire, Pasolini utilise, outre le montage, un son détaché de la source qui l'a produit, un son qui devient « imagine *in absentia* »¹⁵. L'utilisation d'une voix-off, qui est typique des documentaires de propagande et des reportages de guerre (si inextricablement liés aux actualités de l'Istituto Luce et du « Mondo libero »), a ici un effet antiphastique, véhiculant un sens nouveau pour un discours visuel adapté à la rhétorique des masses. Il s'approprie « ce style sans style qui est le style des documentaires et des notes »¹⁶ afin d'inventer un genre nouveau (un genre qui, depuis quelques années, jouit du plus grand succès auprès du public, ce qui prouve, une fois de plus, la capacité prédictive de l'auteur frioulan, également en termes de style et non seulement pour ce qui est de sa vision poétique ou politique).

Pour revenir au Congo, les données historiques qu'il choisit de représenter concernent l'arrestation du Premier ministre de l'État nouvellement indépendant (dans *La Rage*), et l'évocation (dans *Père sauvage*) de « la "réalité" de la condition africaine »¹⁷ concernant le massacre de Kindu. Bien que ces événements soient tirés de la réalité, le regard porté n'est jamais froid, mais se situe plutôt dans la perspective du « regard participant » adopté par Jean Rouch. Comme on l'a observé, Pasolini « oscille entre la *thin description* [selon les mots de Clifford Geertz¹⁸], à savoir la description immédiate et expressionniste, et la *thick description*, la description dense qui comprend l'analyse théorique de la relation entre les données recueillies et les processus politiques et sociaux dont ils font partie »¹⁹. En d'autres termes, Pasolini n'est pas seulement documentariste, mais il est d'abord et avant tout poète, qui étend son idée d'Italie/« pays-laboratoire »²⁰ où coexistent le monde moderne

¹⁵ NEPOTI (Roberto), *Storia del documentario*. Bologna : Pàtron, 1988, 179 p. ; p. 54.

¹⁶ Commentaire contenu dans le film *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (n./b., 65 min., 1970), juste avant la séquence du concert de jazz tournée au *Folkstudio* de Rome.

¹⁷ *IPS*, p. 27 ; *LPS*, p. 49.

¹⁸ GEERTZ (Clifford), *Opere e vite. L'antropologo come autore* [1988]. Traduction de Silvia Tavella. Ed. italienne par les soins de Pier Giorgio Solinas. Bologna : Il Mulino, coll. Intersezioni, n°80, 1990, 159 p. ; p. 21.

¹⁹ CAMINATI (Luca), *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*. Genova : Paravia ; Milano : Bruno Mondadori, coll. Ricerca, 2007, x-131 p. ; p. 4.

²⁰ « L'Italia è [...] un paese laboratorio, perché in essa coesistono il mondo moderno industriale e il Terzo Mondo. Non c'è differenza fra un villaggio calabrese e un villaggio indiano o marocchino, si tratta di due varianti di un

industriel et les traditions archaïques des villages, à l'ensemble de l'hémisphère Sud, y compris l'Afrique et le Congo.

Le Père sauvage et les synoïkeiosis africaines

Analysons maintenant de manière plus spécifique les documents du corpus. Nous ne nous centrerons pas tant sur la relation que Pasolini entretenait avec l'Afrique en général (une relation qui a été étudiée de manière approfondie au cours de ces dernières années, souvent en utilisant un regard rétrospectif qui ferait du poète un précurseur de la méthode des études culturelles et postcoloniales²¹). On se focalisera sur le Congo, un pays qui, à l'époque où Pasolini s'y intéressait, était encore marqué par les tensions et les violences de ce qu'on appelait la « crise congolaise ».

Aussi bien pour le premier, *Le Père sauvage* (dont nous n'avons que les mots, puisque le film n'a jamais été tourné) que pour le second, *La Rage* (dont nous avons une hypothèse de reconstitution), la partie textuelle est certes importante ; mais la dimension visuelle de ces deux ouvrages, dans lesquels le Congo est en quelque sorte le protagoniste, est primordiale. Pasolini a lui-même insisté sur la différence entre l'écriture et le cinéma, notamment dans ses *Lettres luthériennes* :

Rien de tel que de faire un film, [cela] vous oblige à regarder les choses. Le regard d'un spécialiste sur le paysage, rural ou urbain, peut exclure beaucoup de choses, en découpant de l'ensemble les seuls éléments qui excitent ou qui servent à quelque chose. Cependant, le regard d'un réalisateur sur ce même paysage ne peut que prendre en compte – en les énumérant presque – toutes les choses qui sont là. En fait, tandis que chez les littéraires les choses sont là pour devenir des mots ou bien des symboles, dans l'expression d'un cinéaste les choses ne sont que des choses. Les “signes” du système verbal sont donc symboliques et conventionnels, alors que les signes du système filmique sont précisément les choses elles-mêmes, dans leur matérialité et leur réalité. Ils deviennent, il est vrai, des “signes”, mais ils sont les “signes” vivants, pour ainsi dire, d'eux-mêmes. [...] En tant que réalisateur [mon regard a] dû se poser sur d'autres choses, plus petites ou même humbles ... bref, j'ai vu la coexistence de deux

fatto che al fondo è lo stesso », affirmation de Pasolini citée dans CAMINATI (L.), *Orientalismo eretico*, op. cit., p.5, qui, à son tour, cite CAMON (Ferdinando), « Conversazioni con Pasolini », dans *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*. Milano : Garzanti, 1973, 205 p. ; p. 116.

²¹ C'est, entre autres, la lecture faite par Luca Carminati dans *Orientalismo eretico* (op. cit.).

mondes sémantiquement différents, unis dans un système d'expression babélique²².

L'ambition de Pasolini est donc de tenir ensemble ces deux potentialités qu'ont les choses et les mots de faire « signe » : matérialité et symboles coexistent dans une rhétorique qui, comme l'écrivain Franco Fortini a magnifiquement observé²³, se déroule sous le signe de la *synoïkeiosis*, à savoir de la possibilité d'affirmer, au sujet d'un même objet, deux prédicats totalement antithétiques.

Or, quelles sont les idées antithétiques attribuables à l'objet Congo ? Prenons le premier document : *Le Père sauvage*, traitement conçu à la même période que l'autre document visuel, sur lequel nous reviendrons plus loin. Nous allons reprendre l'intrigue pour souligner les éléments-clés qui sont, d'une certaine façon, les faits saillants de la réflexion de Pasolini concernant l'Afrique à cette époque.

On raconte l'histoire d'un jeune professeur blanc, « envahi par [...] l'idéalisme édifiant [et] un état d'âme poétique » (*IPS*, p. 3 ; *LPS*, p. 6), qui travaille dans une école située dans un village africain appelé Kado, dont les jardins étaient encore ornés « avec ces violets et ces rouges qui n'ont guère varié depuis l'époque de Stanley » (*IPS*, p. 21 ; *LPS*, p. 38). L'enseignant, dans lequel il n'est pas difficile de reconnaître certaines idées de l'éducateur Pasolini²⁴, décide de

²² PASOLINI (P.P.), *Lettere luterane*. Torino : Einaudi, 1976, 210 p. ; p. 138 ; notre traduction.

²³ « *L'antitesi è rilevabile a tutti i livelli della sua scrittura. È "antitesi" di posizioni intellettuali e morali verso i massimi temi della passione ideologica contemporanea (Le Ceneri di Gramsci ha come tema, appunto, quella contraddizione), verso l'Italia, il "popolo", la "ragione", la "religione"; antitesi di tematica e dunque di un libro contro l'altro; di linguaggio, nazionale e dialettale, anzi pluridialettale; fra struttura sintattica e struttura metrica, come dirò; fino alla sua più frequente figura di linguaggio, quella sottospecie dell'oxymoron, che l'antica retorica chiamava sineciosi, e con la quale si affermano, d'uno stesso soggetto, due contrari: "il greco meridione... decrepito e increato, sporco e splendido" e al suo più ricorrente stilema espressivo, la correzione aggettivale o avverbiale ("da spenta trepidazione", "i cipressi stancamente sconvolti")* » – FORTINI (Franco), *Le poesie italiane di questi anni, Il Menabò* 2 (1959) ; ensuite in ID., *Saggi italiani*. Bari : De Donato, 1959, republié sous le titre *La contraddizione*, in ID., *Attraverso Pasolini*. Torino : Einaudi, 1993, xv-258 p. ; p. 21-22.

²⁴ Nous savons que le personnage réel dont Pasolini s'est inspiré est Yves Benot, nom de plume d'Édouard Helman (1920-2005), connu pour ses ouvrages socio-politiques sur l'Afrique occidentale et sur les processus d'accession à l'indépendance de ces sociétés. Benot avait écrit un article consacré à ses trois ans d'enseignement à Conakry (de 1959 à 1962). Pour ce qui est de Pasolini pédagogue, on peut citer son "Trattatello pedagogico" qui avait pour titre *Gennariello*, paru en feuilleton dans *Il Mondo* (printemps 1975) ; republié dans Pasolini (P.P.), *Lettere luterane*, op. cit., p. 15-67. Sur la figure de Pasolini pédagogue, voir aussi : Golino (Enzo), *Pasolini. Il sogno*

susciter chez ses élèves la pensée libre, autocritique et autogestionnaire (*IPS*, p. 24 ; *LPS*, p. 42), et de leur apprendre des concepts relatifs aux fondements de la vie politique démocratique, tels que les thèmes de la bombe atomique et de la conférence de Bandung (là où l'on a élaboré le concept de « troisième bloc » des pays non alignés). Habités pourtant aux méthodes d'apprentissage inculquées par le système colonial, les étudiants ont du mal à devenir actifs, à s'engager²⁵.

Parmi les élèves, la figure marquante est celle d'un certain Davidson, qui montre une application exemplaire, mais très peu d'inventive : quand on lui demande de rédiger un commentaire composé pour décrire sa forêt, le garçon remet une feuille complètement blanche. Un jour, grâce à une bière de trop, Davidson affirme avoir un certain intérêt pour l'idée de poésie ; il demande à son professeur de la définir, mais la réponse stéréotypée de l'enseignant le mécontente, et pour cause : le professeur lui avait en effet dit qu'en tant qu'Africain, il devrait la maîtriser parce qu'il « baigne » dans le rythme de la poésie (*IPS*, p. 19 ; *LPS*, p. 32-33).

Nous sommes à la fin de l'année scolaire et l'enseignant ressent un sentiment de défaite face à l'apathie persistante de ses élèves, qui iront bientôt rentrer dans leurs villages. On attend aussi l'anniversaire de la libération de l'État. Parmi les Africains qui s'apprêtent à le célébrer circulent de nombreuses jeeps chargées de jeunes soldats des Nations-Unies. L'un d'eux est l'ami de l'enseignant, parce qu'ils « ont grandi dans le même village, perdu dans la fraîcheur des prés [...] des Alpes... » (*IPS*, p. 20 ; *LPS*, p. 36). L'identification de Pasolini avec le héros du *Père sauvage* est donc encore plus évidente. Le soldat est gai, léger et inculte ; il ne ressemble pas du tout à un autre militaire de la mission, qui passe son temps à écouter la musique « sublime » de J.S. Bach, une musique qui « paraît effacer, tout autour de lui, la réalité de l'Afrique. La faire s'enfoncer à rebours dans le temps pour y retrouver, idéalement, une Europe chrétienne, civile entre toutes » (*IPS*, p. 22 ; *LPS*, p. 40).

Mais soudain, il s'avère qu'un membre du parti politique de l'opposition a été arrêté et emprisonné. Le village et l'école sont dans la panique et la consternation. Tout le monde se cache ; les jeeps des Nations-Unies patrouillent dans les rues ; on entend des coups de feu

di una cosa. Pedagogia, Eros, Letteratura dal mito del popolo alla società di massa. Milano : Bompiani, Saggi tascabili, n°16, 1992, 274 p.

²⁵ Les textes que l'enseignant soumet aux élèves et qui inviteraient au débat sont des morceaux de poésie latine des origines (Ennius) et des poètes contemporains des Sud (L.S. Senghor et M. De Andrade).

et l'un des soldats est frappé à mort : « Les élèves se massent autour de ce cadavre, muets, à le regarder, ne sachant que penser, tout pantois de son silence. / Un regard, le pauvre et sombre regard de Davidson, qui scrute la scène, avec un désarroi qu'il ne sait contenir » (*IPS*, p. 27 ; *LPS*, p. 48). C'est précisément à cet endroit que nous trouvons la séquence dans laquelle le Congo est nommé. Dans la réalisation du film, elle aurait probablement consisté en images d'archives, en référence à ce qui est mentionné comme des « lieux de l'État africain ». Voici leur description :

La voix intérieure de l'enseignant brosse, IMAGE PAR IMAGE, un tableau de ce qu'elle appelle la "réalité" de la condition africaine (fort différente de ce que sa vision des choses, idéaliste et idyllique, lui avait fait espérer). La situation est effroyable : c'est l'horrible épopée du Congo qui se trouve ici évoquée (*IPS*, p. 27 ; *LPS*, p. 48-49).

Et le texte de préciser les ingrédients de cette « épopée congolaise » :

- Des troupes mercenaires qui occupent les principaux carrefours de la capitale, à grand renfort d'insultes, et de brutalités, frappant les Noirs aussi bien que les Européens.
- L'exode des Blancs.
- Des camps de concentration, peuplés de tribus noires, dans un état de dénuement effrayant.
- De jeunes soldats en proie à la drogue.
- Accords conclus entre les anciens maîtres de la colonie et certains leaders noirs.
- Divisions suscitées à dessein entre les tribus, de façon à recréer les conditions d'une exploitation néocoloniale.
- La désastreuse situation économique, la ruine du peu que les occupants blancs avaient laissé derrière eux dans le pays. La confusion, le chaos dans les villages de la forêt, dans les rues de la ville, nues et sans plus de relief que des lazarets, envahies par une canicule de mort (*IPS*, p. 28 ; *LPS*, p. 49-50).

Davidson rentre donc chez lui et, pour la première fois de sa vie, il a une vision claire de la forêt qui entoure son village natal. Il se heurte à son père, qui est un chef de village favorable aux sociétés minières. Les tensions ne se limitent pas à la sphère familiale : un conflit se déclenche entre ce que l'auteur appelle les « tribus » de la région. Le renfort des troupes de l'O.N.U. est alors nécessaire ; en particulier, la milice du jeune soldat des Alpes intervient. Et le narrateur de commenter : « Aux préoccupations fort prosaïques et non dépourvues de vulgarité des soldats de l'O.N.U. fait pendant – dans un coin perdu de la forêt – la religiosité des guerriers noirs » (*IPS*, p. 33 ; *LPS*, p. 59). Mais si les soldats européens, en présence d'un péril concret, s'éloignent de la « rhétorique [...] de conformisme » du rituel militaire et reprennent graduellement une « figure humaine », de plus en plus inhumaine est l'exaltation, que l'auteur appelle « fanatique », des

Africains (*IPS*, p. 34 ; *LPS*, p. 60). Dans la 44^e séquence du traitement, la « petite localité » de Kindu est finalement ouvertement mentionnée : c'est l'avant-poste de ce « pays immémorial des fauves » (*IPS*, p. 35 ; *LPS*, p. 61). Dans le silence qui entoure désormais la ville de Kindu, « en un couvre-feu de caractère immémorial » (*IPS*, p. 36 ; *LPS*, p. 63), un air de Bach résonne pour évoquer les lieux européens où le jeune soldat vivait. Ces lieux seront illustrés dans la séquence 46^{bis} sous forme de travelling : une résidence campagnarde du XVIII^e siècle abandonnée, des « remises de métayers nichées dans les ailes de cette antique résidence » (*IPS*, p. 37 ; *LPS*, p. 65), des mesures de paysans, le jeune soldat habillé en tenue de fête à califourchon sur sa bicyclette, les causeries des filles aux lourdes chevelures de paysannes, la place d'une église, les toilettes rouges et vertes des filles, des garçons tenant leur vélo par le guidon, des vignes, des mûriers, des « escouades argentées de peupliers verts » (*IPS*, p. 38 ; *LPS*, p. 67) ; du soleil et de la paix.

Puis le silence, déchiré par des coups de feu et des explosions. Vide. Extérieur nuit : camp de l'ONU. Le jeune soldat est étendu, ensanglanté, « les bras en croix » (*IPS*, p. 39 ; *LPS*, p. 69) à côté d'un autre cadavre ;

tout autour, désacralisées, tirées de l'obscurité magique de la nuit pour être vouées à une sacralisation plus terrible encore – celle du soleil – la forêt, la petite localité, avec ses espaces dégagés, ses édifices, misérables et blancs comme des hospices, et sa nuée de poussière rouge : dans le silence des millénaires (*IPS*, p. 39 ; *LPS*, p. 68).

Les corps des militaires assassinés sont ensuite mutilés et les cadavres entassés dans la même clairière que Davidson avait traversée « alors qu'il s'en retournait dans sa tribu, et que le collégien avait “reconnue”, comme frappé par une vision » (*IPS*, p. 40 ; *LPS*, p. 71). Sa famille, autour d'un feu, est prise par une « sanguinaire exaltation, par la terreur de cette antique [*arcaica* dans la version italienne] religiosité qui les possède [...]. Un ancien rituel de la tribu, remontant aux temps de la préhistoire » (*IPS*, p. 41 ; *LPS*, p. 71-72).

Ellipse temporelle. Scène nouvelle.

L'année scolaire recommence. Davidson rentre à l'école. L'enseignant ignore ce qui s'est passé pendant son congé, mais il se rend compte que Davidson reste à l'écart, une ombre terrible dans ses yeux qui semblent aveugles. Les autres étudiants commencent à poser les « bonnes » questions (les questions critiques que l'enseignant avait sollicitées), mais Davidson continue à rester enfermé dans son silence obstiné, et à penser à sa vision ineffaçable de la forêt. Le professeur, pris d'une crise de « rage impuissante » (*IPS*, p. 47 ; *LPS*, p. 78), le

provoque, l'incite à utiliser la raison (unique « chose saine », *IPS*, p. 51 ; *LPS*, p. 89), et l'accuse même d'avoir participé à l'assassinat des soldats des Nations-Unies. Davidson nie les accusations, s'emporte et se rue contre le professeur essayant de le poignarder ; mais ses camarades le retiennent. Le garçon s'enfuit comme une bête hurlante et rejoint le jardin colonial, la vision ineffaçable, obsédante, de la forêt inondée de soleil toujours dans ses yeux. Il croise « les festons de bougainvillées, et ces myriades de fleurs entrelacées dans la paix d'un été sans fin » (*IPS*, p. 52 ; *LPS*, p. 91). Il arrive enfin aux « latrines, unité et trinité, vestige colonial : un bloc réservé aux blancs, un bloc pour les Arabes, un bloc pour les Noirs »²⁶. Le ton devient sérieux maintenant, avec quelques accents railleurs (même blasphèmes). Machinalement, « par une impulsion qui vient du plus profond de son âme, [Davidson] pénètre, avili, [...] dans le bloc destiné aux Noirs, dans cette pénombre bourdonnante de soleil » (*IPS*, p. 52 ; *LPS*, p. 92)²⁷. Et alors qu'il est encore hanté par la vision de la forêt, tout à coup, « proféré par sa voix intérieure, résonne un mot » (*IPS*, p. 53 ; *LPS*, p. 92). La vision de la forêt ensoleillée se matérialise. Et ce n'est que le premier mot d'un poème, qu'on ne cite pas dans le traitement, mais dont on dit qu'il « ne se conclut pas vraiment » et qu'il s'interrompra sur l'image de « cette forêt perdue dans son triste et fastueux soleil – vivante » (*IPS*, p. 53 ; *LPS*, p. 93).

Le lendemain, à l'école, les garçons développent un sujet et Davidson dépose son devoir sur le bureau du maître, tout en regardant droit dans les yeux. C'est un poème, celui qu'il avait conçu la veille. Dans le traitement, il est noté qu'à ce moment-là il faut faire « exploser [...], suave, la musique de Bach » (*IPS*, p. 54 ; *LPS*, p. 94).

Le poème, qui n'est pas cité mais seulement évoqué dans le texte, suscite l'enthousiasme de l'enseignant. Le traitement dit qu'il sera accompagné par quelques images : « de jeunes enfants, au regard vif, et adulte, en compagnie de leurs mères, à Kindu », « de grandes esplanades de poussière rouge », « les cérémonies d'une vie civile à l'état naissant », « l'horreur des massacres ».

« Ce ne sera pas un poème de joie, mais de pure vie ». En effet ce sera un poème « de douleur, de déception, de critique, oui, de critique. L'âpre sentiment d'une passion rationnelle – si timide soit-elle – sur le doux sentiment des choses de la vie, en Afrique » (*IPS*, p. 55 ; *LPS*,

²⁶ *IPS*, p. 52 ; *LPS*, p. 91-92. Dans la version originale, l'adjectif « Noirs » est en lettre minuscules.

²⁷ *IPS*, p. 52 ; *LPS*, p. 92. Là aussi on traduit par « Noirs », mais dans la version originale on lit « nègres ».

p. 96-97). Ce sera donc une poésie politique, dans le sens le plus élevé qu'on puisse donner à ces deux mots.

L'enseignant se rend dans la résidence de Davidson pour l'informer de son appréciation et de son intention de la publier. Davidson prend conscience de la présence de l'enseignant, se lève confus : les deux se regardent et dans les feux du visage du garçon apparaît « – en signe de bienvenue, de justification, de vie – [...] un sombre et innocent sourire » (*IPS*, p. 56 ; *LPS*, p. 97).

Ainsi se termine donc *Le Père sauvage*.

Sur l'identité de ce père, il est utile de se poser quelques questions. Il est sûrement le chef, et en ce sens il renvoie au père de Davidson ; mais il est aussi l'enseignant (auquel Pasolini s'identifie), en colère devant la disparition des vertus nobles du monde archaïque qui cèdent le pas devant les expéditions tribales faites au nom des intérêts néocapitalistes et néocoloniaux des sociétés minières. Or, la vie réelle de Pasolini en ce début des années 60 se fait à l'enseigne du « sentiment pur de passion rationnelle » qu'on a mentionné dans l'épilogue du *Père sauvage*. Il veut, comme il l'affirme également dans le film *La Rage* (même dans la version raccourcie et distribuée), « s'instruire avec l'esprit d'un père de bonne volonté, lire comme un jeune père, connaître avec le cœur d'un père religieux »²⁸.

Il est non seulement *père*, mais, en quelque sorte, il est lui-aussi un fruit « du pur esprit sauvage » : dans le poème *À la France*, écrit en 1958, Pasolini se définit de la sorte :

J'ai le plaisir de constater que je ressemble
À Sékou Touré le Président de la Guinée :
Le nez épaté et les yeux vifs.
Lui aussi, remonté à la grisaille de l'Histoire
Depuis les abymes du pur esprit sauvage :
Nègre tout comme Rimbaud était blond.
Seul celui qui a vécu dans la forêt, mère pure,
En solitude, nourri uniquement de joie,
A pour sort de se rendre peut-être compte de la vie réelle [...].²⁹

²⁸ PASOLINI (P.P.), *La Rage*. Traduit de l'italien par Patrizia Atzei et Benoit Casas. Introduction de Roberto Chiesi. Caen : Nous, coll. Now, 2014, 118 p. ; séquence n°40 : « Visite de la Pinacothèque », p. 78 (dorénavant abrégé en : *LR*).

²⁹ « *Ho la lieta sorpresa di vedere che assomiglio / a Sekou Touré il Presidente della Guinea : / il naso schiacciato e gli occhi vivi. / Anche lui risalito al grigiore della storia / da baratri di puro spirito selvaggio: / negro proprio come era biondo Rimbaud. / Forse a chi è stato nella selva, da pura madre, / a essere solo, a nutrire solo gioia, / tocca rendersi conto della vita reale.* » – « *Alla Francia* », in PASOLINI (P.P.), *La religione del mio tempo*, in *Tutte le opere. Tutte le poesie*. Sous la dir. de Walter Siti ; essai introductif de Fernando

L'oxymore de la « passion rationnelle » nous conduit à évoquer les autres figures rhétoriques de la *synoikeiosis* applicables à l'Afrique, et plus précisément au Congo et à son épopée : l'opposition entre l'histoire et la préhistoire, qui voit l'inversion des valences habituelles (ce qui est positif dans la vision occidentale devient ici négatif) et de leur domaines d'application, comme on vient de le remarquer à propos de la « sauvagerie ». La même chose s'applique à l'opposition entre nature et culture, espace urbain et espace de la forêt, cette dernière devenant un vecteur métaphorique catalyseur du discours poétique pour Davidson, non pas tant pour sa beauté (qui est ici dénigrée à plusieurs reprises, car on insiste plutôt sur la monotonie de sa couleur – le rose des cieux d'Afrique et le rouge de la poussière), que pour sa puissance archaïque d'espace vide (une « clairière ») à remplir. Nous reviendrons dans les conclusions sur cette notion de vide.

Dans les images charriées par le traitement, l'Europe et l'Afrique, mais aussi la guerre et la paix coexistent ; de même, les musiques qui s'élèvent dans le silence de la forêt expriment elles-aussi la coexistence des âmes du sacré et de la férocité de deux mondes qui ne s'opposent qu'en apparence. Enfin, la Passion, entendue ici dans son sens christologique, est celle du jeune soldat inculte, né dans les Alpes, couché les bras ouverts au sol, mais aussi celle qui rend Davidson aphasique, incapable de sortir d'un silence auquel la rage et la fureur l'ont amené (et on retrouvera les Furies en 1970, dans le film *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, sur lequel on reviendra).

Il ne faut pas oublier non plus que, bien qu'on ait souvent rangé *Le Père sauvage* dans la « première époque »³⁰ de la production cinématographique pasolinienne, l'auteur frioulan a tenu à le publier peu avant sa mort tragique, tout en ajoutant une note qui soulignait l'actualité de son idée, et qui lie ce projet à celui d'un film centré sur la passion du Christ : *La Ricotta*. On lit ainsi dans la note :

Ce fut le procès intenté à *La Ricotta*, pour outrage à la religion, qui m'empêcha de réaliser *Le Père sauvage*. La souffrance que j'en ai éprouvée – et que j'ai cherché, naïvement, à exprimer dans la composition intitulée "Et l'Afrique ?" – brûle encore en moi, douloureusement. Je dédie le scénario du *Père sauvage* au ministère public qui m'a intenté ce procès, ainsi qu'au juge qui m'a condamné (*IPS*, p. 59 ; *LPS*, p. 99).

Il me semble donc possible de conclure que le palimpseste africain (avec ses valences antinomiques, de *synoikeiosis*) est sous-jacent à

Bandini ; tableau chronologique par les soins de Nico Naldini. Milano : Mondadori, 2003, vol. I, CXXXIV-1794 p. ; p. 1007 ; notre traduction.

³⁰ GUIDI (José), « Postface », in *LPS*, p. 114.

l'œuvre entière de Pasolini, et non seulement à sa phase initiale. Les multiples reprises du projet, dans ses carnets et ses notes, en témoignent ultérieurement³¹.

La Rage, ou l'assimilation entre vainqueurs et vaincus

Les aspects énumérés à propos du *Père sauvage* sont également présents dans le film *La Rage*, conçu à la même période. *La Rage* est un acte d'indignation contre l'inconsistance du monde bourgeois et l'irresponsabilité historique qui s'ensuit.

Dans la version de 2008 surtout, le thème de la beauté (naturelle, mais aussi artificielle) prend le pas sur celui de la nature. Encore une fois l'Afrique sous-prolétaire et indépendante est un élément représenté symboliquement par la figure d'un Lumumba peint comme le Christ au jardin de Getsémani : arrêté, humilié et offensé. Encore une fois, on retrouve donc une image christique liée à la Passion. Que le film ait une allure liturgique est également démontré par la récurrence de certains versets, qui deviennent comme des litanies dans les moments clés de la narration, et qui sont tous en rapport avec la question de la liberté, question qui, comme nous l'avons observé, est également centrale dans *Le Père sauvage*.

Les refrains « Et le bien de la vie est libre » contrastent avec « Et le mal de la vie est libre », suivis par un moqueur « Liberté, j'écris ton nom » (clin d'œil à Éluard, bien sûr, mais aussi à la France coloniale et néocoloniale), adressés aux « pauvres de l'Algérie, [aux] populations analphabètes de l'Arabie, [aux] classes les plus pauvres de l'Afrique, [aux] peuples des esclaves prolétariens du monde » (*LR*, p. 96). Ce sont eux les héros du film, les vaincus, avec, en contrepoint, le défilé des vainqueurs.

Le début du film *La Rage de Pasolini*, reconstruit par Giuseppe Bertolucci, présente les images des honneurs extrêmes rendus à Alcide De Gasperi, un des pères fondateurs de la République italienne :

Le temps fut une lente victoire
qui vainquit les vainqueurs comme les vaincus.

Bientôt vinrent les jours
où les autorités
ne se distinguèrent plus des foules médiocres
d'électeurs
lors de grandes cérémonies
pour les fêtes ou le deuil de la ville.

³¹ Mon analyse des fichiers conservés auprès des Archives Pasolini à Florence confirme de manière évidente cette hypothèse.

Le temps fut une lente victoire
qui vainquit les vainqueurs comme les vaincus.

Bientôt vinrent les jours
où les héros se vêtirent de gris,
et qui était bon citoyen avant la guerre
redevint bon citoyen,
dans la foi catholique et la férocité bourgeoise,
nécessaires pour les cérémonies de la ville.

Le temps fut une lente victoire
qui vainquit les vainqueurs comme les vaincus.

Dans mon pays qu'on appelle Italie,
les jours de cette victoire
furent l'hommage funèbre à un homme d'État,
qui préserva, avec dignité, l'État
de la destruction fasciste
et de l'espoir d'une nouvelle histoire (LR, p. 25-26).

Ce film est un hymne à l'espoir d'une nouvelle histoire et un long poème politique qui s'interroge, comme il est dit dans l'incipit de la version originale qui avait été amputée, sur les raisons pour lesquelles « notre vie est [...] dominée par le mécontentement, l'angoisse, la peur de la guerre, la guerre » (LR, p. 23). Pour répondre à cette question, affirme Pasolini, « j'ai écrit ce film sans suivre un ordre chronologique, peut-être même logique, mais seulement mes raisons politiques et mon sentiment poétique » (LR, p. 23).

La rage, et non la révolution, est le fil conducteur qui lie ces sentiments poétiques. Elle est également le vecteur d'une action politique contre le système de la « normalité » qui était en train de s'imposer.

Que s'est-il passé dans le monde, après la guerre et l'après-guerre ? – écrit Pasolini en réponse à un lecteur de la revue *Vie nuove* qui lui demandait des nouvelles autour de son nouveau projet de film. – La normalité – répond-il. Oui, la normalité. Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi : tout, autour, se présente comme « normal », privé de l'excitation et de l'émotion des années d'urgence. L'homme tend à s'assoupir dans sa propre normalité, il oublie de réfléchir sur soi, perd l'habitude de se juger, ne sait plus se demander qui il était (LR, p. 15).

C'est alors qu'il faut, selon Pasolini, créer artificiellement un état d'urgence, et pour le créer, il est nécessaire de s'adresser aux poètes, ces éternels indignés, ces champions de la rage, de la fureur intellectuelle. Il y a eu des événements qui ont marqué la fin de la guerre : pour l'Italie, c'était la mort de De Gasperi. D'après Pasolini, la rage a commencé à partir de là, avec ces grandes funérailles grises en son honneur. L'homme d'État antifasciste et reconstruteur a disparu : l'Italie s'adapte à faire son deuil, et se prépare, en fait, à reprendre le

temps 'normal' de la paix, une paix sans mémoire. Cependant, quelqu'un, le poète, récuse cette normalisation et cet oubli.

Dans le petit résumé de quelques pages, le « riassuntino » qu'il soumet au producteur de *La Rage*, Pasolini passe donc en revue avec détachement (le « détachement du mécontentement, de la rage », *LR*, p. 16) :

les derniers actes de l'après-guerre, le retour des derniers prisonniers, [...] le retour des cendres des morts [...]. Et le ministre Pella, plein de morgue, scelle la volonté de l'Italie de participer à l'Europe Unie [...] jusqu'à la rencontre, à Genève, des quatre grands : et la paix, encore troublée, se dirige vers son installation définitive. Et la rage du poète, envers cette normalisation qui est consécration du pouvoir du conformisme, ne peut que croître encore. (*LR*, p. 16)

Cette rage du poète s'adresse à plusieurs maux récents :

Par exemple : le colonialisme. Cette violence anachronique d'une nation sur une autre, avec ses séquelles de martyrs et de morts. Ou : la faim, pour des millions et des millions de sous-prolétaires. Ou : le racisme. Le racisme comme cancer moral de l'homme moderne, et qui, précisément comme le cancer, prend une infinité de formes. C'est la haine qui naît du conformisme, du culte de l'institution, de l'arrogance de la majorité. C'est la haine pour tout ce qui est différent, pour tout ce qui ne rentre pas dans la norme, et perturbe ainsi l'ordre bourgeois. Malheur à celui qui est différent ! voilà le cri, la formule, le slogan du monde moderne. [...] C'est ainsi que la crise éclate de nouveau, l'éternelle crise latente. Les événements de Hongrie, Suez.

Et l'Algérie qui commence peu à peu à se couvrir de morts. (*LR*, pp. 16-17)

Cependant, la normalité apparente qui s'installe va créer des maux nouveaux:

Dans le monde la crise se résout, encore une fois : les nouveaux morts sont pleurés, honorés, on recommence, toujours plus intégrale et profonde, l'illusion de la paix et de la normalité.

Mais avec la vieille Europe qui se réinstalle dans ses gonds solennels, naît l'Europe moderne :

le Néo-capitalisme ;

le Marché Commun, les États-Unis d'Europe, les industriels éclairés et « fraternels », les problèmes des relations humaines, du temps libre, de l'aliénation. [...]

Ainsi, tandis que dans un coin la culture de haut niveau devient de plus en plus raffinée et réservée à quelques-uns, ces « quelques-uns » deviennent, fictivement, nombreux : ils deviennent « masse ».

[...]

C'est le triomphe du « digest », de l'« illustré » et, surtout, de la télévision. Le monde déformé³² par ces moyens de diffusion, de culture, de propagande, devient de plus en plus irréel : la production en série, y compris des idées, le rend monstrueux. [...] Pauvre, tendre Marilyn [Monroe], petite sœur obéissante, accablée par ta beauté comme par une fatalité qui réjouit et tue. [...] Car : tant que l'homme exploitera l'homme, tant que l'humanité sera divisée en maîtres et esclaves, il n'y aura ni normalité ni paix. Voilà la raison de tout le mal de notre temps. (LR, pp. 17-19)

Les funérailles grises et la foule immense qui les suit, avec lesquelles le film débutait, contrastent avec « la classe des châles noirs de laine, / des tabliers noirs bon marché, / des foulards qui s'enveloppent / les visages blancs des sœurs, / la classe de cris antiques, / des attentes chrétiennes / des silences frères de la boue / et de la grisaille des jours de pleurs » (*Séquence du drame à la mine*, n. 64, p. 107) qui illustrent, dans une des séquences finales du traitement, un autre cortège en deuil, cette fois pour la catastrophe des migrants italiens tués dans une mine le 8 août 1956 à Marcinelle, en Belgique.

L'écart entre les vaincus et les vainqueurs reste toujours important en ces années de la guerre froide, de la menace de la bombe atomique et de la conquête de l'espace :

Et aujourd'hui encore, dans les années soixante, les choses n'ont pas changé : la situation des hommes et de leur société est la même qui a produit les tragédies d'hier. [...]

Voyez-vous ceux-là ? Hommes sévères, en veste croisée, qui montent et descendent des avions, qui roulent dans de puissantes automobiles, s'asseyent à des bureaux grandioses comme des trônes, se réunissent dans des hémicycles solennels, dans des lieux superbes et sévères : ces hommes aux visages de chien ou de saint, de hyènes ou d'aigles, ce sont eux les maîtres.

Et voyez-vous ceux-là ? Hommes humbles, vêtus de haillons ou de vêtements produits en série, misérables, qui vont et viennent par des rues grouillantes et sordides, qui passent des heures et des heures à un travail sans espoir, se réunissent humblement dans des stades ou des gargotes, dans des masures misérables ou dans de tragiques gratte-ciels : ces hommes aux visages semblables à ceux des morts, sans traits et sans lumière sinon celle de la ville, ce sont eux les esclaves.

De cette division naissent la tragédie et la mort.

La bombe atomique avec son champignon funèbre s'élargissant en des cieux apocalyptiques est le fruit de cette division. (LR, pp. 19)

Le film se termine toutefois par l'image du sourire des astronautes, et de la terre vue de la lune :

³² En italien le mot est *travisato*, ce qui signifie plutôt prendre une chose pour une autre, N.d.A.

Il ne semble pas y avoir une solution à cette impasse, dans laquelle s'agite le monde de la paix et du bien-être. Peut-être seulement un tournant imprévisible, inimaginable... une solution dont aucun prophète ne serait avoir l'intuition... une de ces surprises qu'a la vie lorsqu'elle veut continuer... peut-être...

Peut-être le sourire des astronautes : c'est lui, peut-être, le sourire de l'espoir véritable, de la paix véritable. Interrompues, ou fermées, ou sanglantes les voies de la terre, voici que s'ouvre, timidement, la voie du cosmos (LR, pp. 19-20).

Le film s'arrête là.

À cette même époque un journaliste avait interrogé Pasolini sur la différence entre rage et révolution³³. Pasolini admet que le révolutionnaire veut apporter un changement réel au système politique existant, tandis que l'enragé ne cesse de lutter contre les grilles d'un système dont il peut être considéré comme le prisonnier. Autrement dit, le révolutionnaire veut remplacer le système existant par un autre système, alors que l'enragé a toutes les raisons de croire que le révolutionnaire va restaurer ce que Pasolini appelait alors le « moralisme » et la « respectabilité » de tout système, même d'un système nouveau issu de l'abolition du précédent. Le révolutionnaire (dont le type, aux yeux de Pasolini, est Lénine) serait alors en attente d'un nouveau conformisme, tandis que l'homme de la rage (dont le type serait plutôt incarné par Socrate) souffre de tout conformisme possible, dans tous les systèmes possibles.

Parmi ceux qui n'étaient pas en mesure de s'assimiler au système, ceux qui ont choisi la troisième voie, celle de Bandung, et qui échappent ainsi à tout conformisme possible, il y a deux héros des indépendances africaines mentionnés par Pasolini dans ses écrits : Thomas Sankara et Patrice Lumumba. Tous deux sont morts trop tôt pour qu'on puisse savoir s'ils seraient restés en colère ou s'ils se seraient transformés d'abord en révolutionnaires, puis, peut-être, en dictateurs. De Lumumba, en particulier, Pasolini a parlé dans une lettre à Francesco Leonetti, dans laquelle le poète frioulan commente l'excipit de son poème *Fragment à la mort* (écrit en avril 1960), notamment ces vers : « [...] / J'ai été rationnel / J'ai été irrationnel jusqu'au bout. / Et maintenant ... ah, le désert assourdi / par le vent, le soleil africain / merveilleux et impur qui illumine le monde. //

³³ Giorgio Bocca, *Il Giorno*, 19 juillet 1966 ; in PASOLINI (P.P.), *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*. Sous la dir. de Walter Siti et Silvia De Laude ; essai introductif de Piergiorgio Bellocchio ; chronologie par les soins de Nico Naldini. Milano : Mondadori, 1999, CXIII-1899 p. ; p. 1592.

Afrique ! Ma seule / alternative... »³⁴. Quelque temps après la publication de ces vers, Pasolini souligne que ce n'était là qu'une « interjection décadente », et la défaite à laquelle il songeait « n'était pas l'Afrique de Lumumba, mais celle de Rimbaud »³⁵. Comme l'a remarqué le critique Peter Kammerer, pour Pasolini la vraie défaite est en effet

la sirène néo-capitaliste d'une part, la démission révolutionnaire de l'autre ; et le vide, le vide existentiel terrible qui s'ensuit. Lorsque l'action politique est atténuée, ou devient incertaine, alors vous expérimentez soit le désir d'évasion et du rêve (« Afrique, ma seule alternative »), soit l'apparition du moralisme (« mon irritation contre une certaine hypocrisie de la gauche : on a tendance à atténuer de manière classique la réalité, et on appelle, par exemple, "erreur du passé", par euphémisme, la tragédie de Staline, etc.)³⁶.

Dans *La Rage* la séquence concernant le Congo et l'arrestation de Lumumba n'a pas de voix-off, mais uniquement des sons rythmiques d'apparence africaine³⁷. Cela se produit très rarement dans la pellicule : l'autre passage sans commentaire, et sans fond sonore pour quelques secondes, concerne la séquence qui montre une suite d'explosions de bombes atomiques. Et il faut dire que ce rythme sans paroles sur des images si dramatiques souligne, une fois de plus, la dimension christologique de cette liturgie laïque représentée par *La Rage*. Juste après l'arrestation de Lumumba, la voix reprend son débit lent, énonçant une phrase qui, comme beaucoup d'autres de Pasolini, sonne aujourd'hui comme prophétique :

Un nouveau problème éclate dans le monde. Il s'appelle Couleur.
Il s'appelle Couleur, le nouvel élargissement du monde.
Il faut intégrer l'idée de milliers d'enfants noirs ou marrons,
d'infans [sic] à l'œil noir et à la nuque bouclée.
Il faut accepter d'infinies étendues de vies réelles,
qui veulent avec une innocente férocité, entrer dans notre réalité.
D'autres voix, d'autres regards, d'autres amours, d'autres danses :
tout devra devenir familier et agrandir la terre ! (*LR*, p. 53)

Nous savons que remonte à ces années-là l'écriture du recueil « Prophétie », dans lequel le poème *Ali aux yeux bleus* semble avoir été écrit de nos jours depuis les ports de Lampedusa, ou bien aux

³⁴ PASOLINI (P.P.), « Fragment a la mort », in *La religione del mio tempo*, in : *Tutte le opere. Tutte le poesie, I, op. cit.*, p. 1049 ; notre traduction.

³⁵ PASOLINI (P.P.), *Lettere. Con una cronologia della vita e delle opere*. Sous la dir. de Nico Naldini. Vol. 2 : 1955-1975. Torino : Einaudi, Biblioteca dell'Orsa, 5, 1988, CLVIII-805 p. ; p. 494.

³⁶ PASOLINI (P.P.), *Le belle bandiere, op. cit.*, p. 164 (16 Novembre 1961).

³⁷ Min. 6:33 du film réalisé en 1963.

frontières de l'Europe de l'Est. Ce poème, dédié à Jean-Paul Sartre, est étalé sur la page sous la forme d'une croix.

On peut reconnaître une similitude des thèmes, une fois de plus sous forme antinomique, avec *Le Père sauvage*. Si, dans ce dernier projet, il était question de l'opposition entre la forêt (la nature, l'archaïsme) et la culture (l'espace urbain colonial et son apartheid, la musique de Bach, la poésie), ici, on oppose la culture et la rage (la disparition d'hommes à la hauteur de l'Histoire, tels que De Gasperi ou Lumumba) aux incivilités des dictatures ou des régimes faussement démocratiques, qui exploitent, en la normalisant, une masse qui chante et danse et joue, tout en cannibalisant aussi ses idées et ses icônes (y compris la beauté de Marilyn Monroe, qui, avec sa décision d'aller « au-delà des portes du monde » (LR, p. 102), semble, selon Pasolini, avoir montré la voie).

La civilisation de masse est l'abîme de la sauvagerie occidentale, selon Pasolini. Prose et poésie, même formellement, se chargent de dire la prose et la poésie d'un monde où la guerre n'a jamais eu de cesse. Les bombes atomiques explosent, séquence après séquence, dans le silence. Suit la distance des espaces célestes et de l'entreprise spatiale de Gagarine. Voici l'invitation et le message d'espoir qui va conclure le film : « la Révolution [...] dans les esprits » sera la seule arme capable de faire abandonner « au passé / les vieux et sanglants chemins de la terre » (LR, p. 107).

Des ténèbres conradiennes aux lumières de l'espace cosmique

Pour conclure, une dernière suggestion.

Dans *Le Père sauvage*, un certain nombre d'éléments semblent faire écho au texte le plus célèbre qui ait été consacré au Congo : *Heart of Darkness*. Ainsi, le fait que les soldats de l'ONU se dépouillent de la « rhétorique de leur monde conformiste » et commencent à devenir « humains » à mesure qu'ils pénètrent la forêt. Ou encore, le silence qui accompagne l'exhibition de l'« Ecce Homo » dans les images consacrées à l'horreur de l'arrestation de Lumumba ; des femmes avec leurs châles noirs et leurs attentes chrétiennes dans *La Rage* ; le vide, qui est un vide aussi bien géographique (un monde vu depuis l'espace le plus profond, dans l'épilogue de *La Rage*) qu'existential, décrit par Pasolini dans *Le Père sauvage* ; enfin, la tentative de ces films (ou projet de films) en vue de prévenir et de condamner, respectivement, la sirène néo-capitaliste, d'une part, et la démission révolutionnaire, de l'autre : tous ces éléments rappellent la nouvelle de Conrad. Dans celles-ci aussi, le « vide » (le « *blank space* ») sur les cartes est comblé

par les forces du mal déviées par l'Europe en Afrique ; le voyage de remontée du fleuve était également une manière de remonter dans le temps de l'Histoire ; et l'on trouvait finalement cette célèbre idée, selon laquelle la barbarie est intemporelle et sans lieu, que la vérité se situe quelque part dans le royaume préhistorique mais toujours actuel, caché sous les mœurs apparemment civiles de la vie moderne. Cependant, tout n'est pas pareil, puisque les femmes vêtues de noir dans *Heart of Darkness*, qui tricotaient des châles et constituaient des figures symboliques des Parques, montaient la garde dans les sombres immeubles bruxellois comme des sirènes du néo-capitalisme triomphant, tandis que, dans l'œuvre de Pasolini, elles défilent en loques dans le cortège des vaincus.

« Le temps fut une lente victoire qui vainquit les vainqueurs comme les vaincus », déclarent les premiers vers déclamés dans *La Rage*, un film encore porté, dans les années 60, par les espoirs d'une histoire nouvelle et d'un destin qui serait « entre les mains du peuple »³⁸. Et le Congo, qui était lui aussi, tout comme l'Italie de l'époque, un pays-laboratoire, à ce moment historique où Pasolini parle, n'est qu'un nom, renvoyant à un espace imaginaire ambivalent : tantôt il est insaisissable sinon que par la peur (dont les événements de Kindu sont l'emblème), tantôt il est possible d'y investir des espoirs d'une histoire autre (« Afrique, mon seul espoir ! », avait-il écrit).

Nous ne sommes plus à la fin du XIX^e siècle, quand c'était au Blanc (à Kurtz dans *Heart of Darkness*) de devenir fou devant l'altérité des tropiques et la violence de l'exploitation coloniale. Chez Pasolini, c'est le monde entier qui est devenu fou. Donc, au lieu de remonter dans le temps et de revenir vers l'origine des terres pour aller au cœur des « ténèbres » africaines, il vaut mieux s'éloigner dans les ténèbres du cosmos et regarder la terre à une très, très grande distance. C'est donc par les images de l'exploit de Gagarine dans le cosmos que le film *La Rage* se termine et qu'on suggère, peut-être, quelques lumières.

Ici s'arrêtent les trames et les traces sur le Congo vu en 1963 par Pier Paolo Pasolini et réécrites en 2008 par Bertolucci.

Mais la réflexion de l'écrivain frioulan se projette, comme toujours chez lui, dans l'avenir aussi : dans le film *Carnet de notes pour une Orestie africaine*³⁹ au sujet complètement africain, qu'il réalisera finalement en 1970 (cette fois avec la collaboration réelle d'étudiants africains qui fréquentaient l'université de Rome), Pasolini nous livre

³⁸ PASOLINI (P.P.), *Carnet de notes pour une Orestie africaine*. Film, n./b., 65 min., 1970, note n°15.

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=tjcx8Mhtoxc> . Consulté le 1/2/2018.

quelques conclusions provisoires sur la fièvre du futur des États nouvellement indépendants. Avec ses mots qui interpellent et qui invitent à la vie, notre tentative de restituer un parcours mémoriel documentaire sur le Congo se termine:

Le nouveau monde est instauré au moins formellement et entre les mains du peuple. Les anciennes divinités primordiales coexistent avec le monde nouveau de la raison et de la liberté. Mais comment conclure ? La conclusion définitive n'existe pas. Une nation nouvelle est née. Ses problèmes sont infinis. Mais les problèmes ne se résolvent pas. Ils se vivent. Et la vie est lente. La marche vers le futur n'a pas de solution de continuité. Le travail d'un peuple ne connaît ni rhétorique ni délai. Son futur est dans la fièvre du futur. Et sa fièvre est une grande patience ⁴⁰.

Silvia RIVA ⁴¹

⁴⁰ PASOLINI (P. P.), *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, *op. cit.*

⁴¹ Università degli Studi di Milano.