

Deborah Blicq

Marilyn Monroe : de l'idole à l'icône, l'enfance d'un regard

ABSTRACT: In this essay *Marilyn Monroe: from idol to icon, infancy of a gaze*, we focused on Pasolini's cinematographic and poetical act. Particularly in *la Rabbia* where, linking the recurring pattern of infancy to death and beauty, he brings up the figure of Marilyn Monroe. Setting out from the state of fascination for sublime images Pasolini calls up to describe the initial gesture of *la Rabbia*, we broke those patterns down into their connection to the Sacred, guided by a question : how fascination state unsets us from the mere objectivizing and idolatrous Seeing, bringing us into the iconic vision of the matter and the Archaic breaking through it.

Keywords : Fascination, Infancy, Sublime, Vision, Archaic

Entre 1962 et 1963, Pier Paolo Pasolini réalise son quatrième film intitulé *La Rabbia (La rage)*. Le projet de ce film, original et absolument singulier, naît d'un sentiment extrêmement violent teinté à la fois de scandale et de fascination. En visionnant quatre-vingt dix mille mètres de pellicules d'archives des actualités cinématographiques du *Mondo Libero (Monde libre)* brassant tout à la fois des images d'information politique, économique, sociale et culturelle, Pasolini confiera en effet au cinéaste Maurizio Liverani dans un entretien daté du 14 avril 1963 :

J'ai vu ce matériel. Une vision terrible, une suite de choses sordides, un défilé déprimant d'indifférence internationale, le triomphe de la réaction la plus ordinaire. Mais au milieu de cette banalité et de cette désolation, de temps en temps surgissaient des images sublimes : le sourire d'un inconnu, des yeux avec une expression de joie ou de douleur, et d'intéressantes séquences riches de signification historique. Un noir et blanc en général visuellement fascinant.

Ces quelques lignes témoignent de l'événement fondateur de la *Rabbia* : il se passe quelque chose dans ce que voit Pasolini. Il a une « vision », une « vision terrible », celle d'un monde plongé dans la banalité et la désolation, où l'homme est comme anesthésié, loin de soi et de la réalité. Cet état du monde, Pasolini le désignera dès 1962 sous le mot de « normalité » dans un texte assez bref qui tient lieu du « traitement » de la *Rabbia*. Ainsi écrit-il :

Que s'est-il passé dans le monde, après la guerre et l'après-guerre ? 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 est (Pasolini, 2014, p. 17).

La « normalité » décrit alors ce monde qui, sorti de « l'état d'urgence » de la guerre, se réfugie dans une forme d'irréalité, repoussant loin de lui tout ce qui dans le réel relève du scandale humain : le colonialisme, la faim, le racisme, l'antisémitisme, la haine etc. Le monde d'après-guerre s'abîme dans l'illusion de la paix, d'un « désormais tout va mieux », incarnée par l'Europe moderne et la puissance capitaliste des Etats-Unis. Les images d'archives du *Mondo Libero* disent - jusque dans le cynisme du lieu dont elles se prétendent à la fois être issues et en être la représentation, celui d'un « monde libre » - cette indifférence généralisée à l'égard de l'autre et cette falsification organisée du réel.

Et pourtant, si l'on en revient à l'entretien avec Liverani, quelque chose résiste : un sourire, des yeux exprimant de la joie ou de la douleur, quelque chose donc de profondément humain. Un sourire, un regard ne sont pas des objets dans le monde mais ce qui depuis l'autre m'appelle, me séduit, provoque le désir. Ce sont des signes immatériels de l'humanité qui brisent l'état de désolation ou de normalité. C'est en ce sens que ces images peuvent être qualifiées de « sublimes », au sens où, selon une terminologie kantienne, elles nous donnent le sentiment d'être confronté à quelque chose qui excède toute mesure des sens ou des choses visibles dans la nature. Dans cette perspective, ces « images sublimes » nous situeraient non plus dans un « voir » mais dans une « vision » de la matière au-delà de l'objet lui-même : « un noir et blanc en général visuellement fascinant ». La beauté véritable, le sublime, ne serait donc pas un bel objet ou une belle image mais l'image de cet objet compris comme l'évènement qui se produit entre l'objet et moi dans la distance d'un certain regard, c'est-à-dire la vision.

Sans doute alors faut-il entendre ce mot de « vision » dans toute son amplitude : non pas seulement comme ce que l'œil perçoit d'un objet (ce qui serait l'aspect le plus élémentaire du voir), mais comme ce que l'œil et l'esprit se représentent de la réalité, voire même ce que l'image sublime fait naître chez le cinéaste et poète d'une réalité qui n'est plus, ou pas encore, le situant dès lors en position de visionnaire. La rage naît donc du scandale de la normalité dans la vision d'une « image sublime » qui, parmi toutes ces images de propagande, ne se réduit pas à voir un sourire ou des yeux mais à oublier, peut-être à désapprendre, de les voir comme un objet parmi d'autres – car, précisément, l'objectivation des corps, l'indifférence à leur matière et à leur érotisme, est le fait de l'idéologie libérale et consumériste que dénonce Pasolini- pour entrer dans la vision d'un tissu de matière aux teintes atemporelles et duelles, ce « noir et blanc en général visuellement fascinant ».

Ce dernier mot peut surprendre : la fascination captive, paralyse, suspend le temps et l'agir. Or, comment la rage, c'est-à-dire la réaction de refus radical du monde de la normalité, éteint, mortifiant et massificateur, pourrait-elle naître de cette vision du sublime qui me met à l'arrêt et m'aliène à l'objet qui me fascine ?

Il faut ajouter que la fascination est au cœur même de la démarche cinématographique de Pasolini en ce qu'elle constitue le préalable à toute prise d'image : « Quand je fais un film, je me mets dans un état de fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage comme s'il s'agissait d'un engin où le sacré fut en immanence d'explosion » (Dufлот, 1970, p. 101).

La fascination ne serait-elle qu'un artifice de l'enragé pour tenter de créer une percée hors de ce monde totalisant et totalitaire de la normalité ? A la manière dont Pasolini dira encore que les poètes, « ces éternels indignés, ces champions de la rage intellectuelle, de la furie philosophique », doivent « créer, artificiellement, l'état d'urgence » c'est-à-dire rendre visibles ou faire émerger les aspérités, les tensions, les oppositions que précisément la société de consommation normalise en les uniformisant ?

Comment comprendre alors, aussi, que l'enragé dénoncerait l'état de normalité en créant artificiellement l'état d'urgence qui risquerait de n'être, non pas le ressaisissement de la réalité mais une autre illusion, une autre irréalité ? Est-ce à dire que l'expression de la rage est vouée à une forme d'inaccomplissement ? Ou qu'elle ne peut s'exprimer que par les moyens de la normalité et donc d'une forme d'irréalité ?

Ou encore, pour le dire autrement, comment comprendre les liens entre la rage et ce sacré toujours sur le point d'exploser à travers le médium de la fascination ? L'image sublime qui, en me fascinant, m'ouvrirait une voie vers la vision de la matière, en me dé-situant du simple voir objectivant, ne serait-elle *in fine* qu'une nouvelle idole ?

Or, s'il y a bien une figure dans l'industrie cinématographique hollywoodienne, symptôme de l'état de normalité, qui a fasciné jusqu'à l'idolâtrie les peuples américain et européen dans la période d'après-guerre, c'est celle de Marilyn Monroe. Pasolini lui consacre une place singulière dans la *Rabbia*, tant en tant qu'objet d'une certaine image cinématographique qu'en tant que source d'inspiration de sa réflexion sur la rage puisqu'il lui dédie une séquence longue de quatre minutes dans son film mais aussi s'adresse à elle longuement dans son article tenant lieu d'argumentaire ou de « traitement » du film.

Dans cet article, Pasolini décrit comment, inlassablement, la propagande normalisante s'acharne à étouffer les voix qui voudraient s'élever confrontées aux scandales ancestraux et récurrents de l'humanité, au premier rang desquels se tient la mort. Ainsi Pasolini éclaire-t-il son choix de nombreuses images de la *Rabbia* :

C'est ainsi que la crise éclate de nouveau, l'éternelle crise latente. [...]Le monde ressemble, pendant quelques semaines, à ce qu'il était quelques années plus tôt. Coups de canon, décombres, cadavres dans les rues, files de réfugiés en haillons, paysages incrustés de neige. Morts éventrés sous la canicule du désert. Dans le monde, la crise

se résout, encore une fois : les nouveaux morts sont pleurés, honorés et recommence, toujours plus intégrale et profonde, l'illusion de la paix et de la normalité (Pasolini, 2014, p. 20).

Mais s'agissant de Marilyn Monroe, il ne l'évoque pas dans le droit fil de cette réflexion. L'évocation de l'actrice surgit - au sens strict de ce qui fait irruption telle une hiérophanie - vers la fin du texte sur un mode très étonnant puisqu'il s'adresse à elle comme si ce texte s'écrivait en dialogue avec elle, ou à tout le moins dans la mémoire d'elle :

Le monde des magazines, du lancement à échelle mondiale des produits, mêmes humains, est un monde qui tue. Pauvre, tendre Marilyn, petite sœur obéissante, accablée par ta beauté comme par une fatalité qui réjouit et tue. Peut-être as-tu pris le bon chemin, nous l'as-tu enseigné. Ton blanc, ton or, ton sourire impudique par politesse, passif par timidité, par respect envers les adultes qui te voulaient ainsi, toi, restée gamine, voilà ce qui nous invite à apaiser la rage dans les pleurs, à tourner le dos à cette réalité maudite, à la fatalité du mal (pp. 21-22).

Dans ce texte au vocable très dur, ce passage qui s'adresse à l'actrice et teinté d'une extrême douceur introduit une rupture de rythme qui, d'abord saccadé, dérive le temps de ces quelques lignes dans une certaine lenteur, laissant penser que l'enragé n'est pas que l'élan d'un cœur rendu à la violence de la contestation. C'est là, en effet, l'amplitude de l'expression de l'enragé : à la fois absolument révolté contre la société de consommation qui organise l'acculturation des peuples (Pasolini parlera à cet égard de « génocide ») et génère de nouvelles formes du fascisme en exacerbant chez les classes les plus populaires, désormais oubliées d'elles-mêmes, de leur identité, le désir de se conformer à la norme véhiculée par la société de consommation ; mais aussi, il y a une tendresse véritable de l'enragé pour tous ceux qui résistent à cette société industrielle parce qu'ils refusent d'être pris dans l'anonymat de la masse ou parce que la masse les rejette. Ce sont les innombrables figures de « marginaux » qui traversent l'œuvre de Pasolini : sous-prolétaires, mendiants, prostitués, souteneurs ... etc. À ce titre, Marilyn Monroe, issue d'un milieu populaire, enfant abandonnée dont la mère fut internée, peut sans doute s'inscrire dans cette liste d'individus qui ne s'intègrent pas parfaitement à la société moderne et gardent indéfectiblement la marque du temps d'avant la société de consommation que ce soit, par exemple, par une idéologie de classe ou encore par une langue qui leur est propre. Et il y a presque, en effet, quelque chose d'amoureux dans cette adresse à Marilyn Monroe avec cet élément troublant, récurrent également dans le film lui-même, qui est ici celui du motif de l'enfance. Dans ce texte, comme dans le film, Pasolini s'adresse toujours à elle, décrit une certaine relation entre sa beauté, le monde et elle, en passant toujours par l'évocation de l'enfance sous les termes notamment de « petite sœur » et de « gamine ». Elle est donc à la fois l'enfant au sens de l'être qui n'est pas adulte et l'enfant pris dans une filiation, une « petite sœur », un enfant par

conséquent plus jeune dont d'autres, plus grands, devraient prendre soin. Ce sont les autres les « adultes », pas elle. Pour autant, ce motif de l'enfance ne semble pas choisi par Pasolini pour infantiliser l'actrice ou la contraindre au statut de victime. Certes, les mots de Pasolini : pauvre, obéissante, accablée, passif, timidité, laissent entendre une certaine soumission au système hollywoodien. Mais davantage que de la soumission il s'agit peut-être bien par ces mots de décrire la force aliénante du système, son emprise sur une existence à la manière dont la voix de poésie affirme dans la *Rabbia* : « Ta beauté survivante du monde antique, réclamée par le monde futur, possédée par le monde présent, devint mal mortel » (p. 102). La beauté, fragile car « survivante », de l'actrice est ainsi l'objet d'une demande exorbitante des autres, des adultes, qui la « possèdent » et la « réclament ». Mais l'actrice apparaît aussi et surtout comme celle qui, en se donnant la mort, nous aurait d'une manière toute christique montré le chemin hors de ce système et nous permettrait d'apaiser notre rage en nous détournant d'une croyance en la « fatalité du mal ». Car c'est bien sa mort qui est évoquée dans ce texte entre l'affirmation de ce monde de la normalité « qui tue » et « le chemin » pris par l'actrice qui s'est donné la mort le 5 août 1962 soit un mois à peine avant que Pasolini ne publie cet article à la veille de débiter le montage du film. Même depuis ce point de vue purement factuel et hasardeux, l'actrice, et plus particulièrement sa mort, en s'inscrivant de manière très contemporaine dans ce film, soulignent cette réalité de la mort toujours imminente qui plonge indifféremment tout être en un basculement soudain dans l'archive c'est-à-dire dans une mémoire collective appartenant définitivement au passé sauf à revenir, précisément, dans la lumière de l'actualité. Or, en s'adressant à elle, dans un ton aussi familier de proximité presque amoureuse, Pasolini la sort d'une manière symbolique de cette mémoire collective, en l'occurrence ici normalisante, pour la maintenir dans une mémoire singulière et donc sans doute de vérité puisqu'elle échappe ainsi à l'histoire orchestrée par le système hollywoodien. Son histoire, d'ailleurs, dans *La Rabbia* n'apparaît pas tant sous forme d'un film ou d'images en mouvement que sous forme d'un montage d'images comme si son histoire échappait à la longue narration du monde. De là, sans doute aussi, est-ce pour cette raison qu'il ne la nomme jamais de son prénom et de son nom qui sont ceux que lui a donnés le système cinématographique hollywoodien. Elle ne s'inscrit pas dans une filiation nominale, celle des généalogies qui s'écrivent dans le monde. Là aussi dans un écho très christique, si l'actrice est une petite sœur, elle est, par cet anonymat, celle de tous les hommes. A l'évocation de sa mort, en revanche, de cette mort qui ouvre un chemin pour les enragés, elle acquiert un prénom, elle se personnifie, mais Pasolini prend soin encore de toujours le marquer du sceau de l'enfant : « Pauvre, tendre Marilyn, petite sœur » dans le traitement du film, et « Marilyn, la petite Marilyn » dans le film lui-même.

Comment lier ce motif de l'enfance à celui de la mort et de la beauté, ces deux derniers étant d'emblée articulés l'un à l'autre par Pasolini qui écrit : « accablée par ta beauté qui réjouit et tue », et dont on trouvera une variation dans le film sous l'expression de « mal mortel » ?

Ce que l'on peut d'emblée noter c'est que si la beauté de l'actrice, même pervertie et possédée par l'industrie cinématographique, ne s'éclipse jamais entièrement, le motif de l'enfance ne décline également jamais, l'une et l'autre semblant liés dans une forme de permanence, ainsi que nous pouvons l'entendre par la voix de poésie qui accompagne les images de l'actrice dans le film :

Mais tu continuais à être une enfant, sottise comme l'Antiquité, cruelle comme le futur, et entre toi et ta beauté possédée par le pouvoir se mit toute la stupidité et la cruauté du présent. Tu la portais toujours en toi, comme un sourire au milieu des larmes, impudique par passivité, indécente par obéissance (ib.).

L'enfance conjugue les extrêmes de la ligne du temps linéaire, l'antiquité et le futur, dans un présent d'incarnation qui fait écho au caractère christique que Pasolini induit fortement dans sa perception de l'actrice, supposition qui s'en trouve renforcée par les images de la *Rabbia* où le premier plan sur Marilyn Monroe est suivi d'images de la procession du Christ : la beauté est « portée en soi », « comme un sourire au milieu des larmes ». Voilà ici une « image sublime » au sens où nous la découvrons tantôt dans l'entretien avec Liverani : « comme un sourire au milieu des larmes » est un signe immatériel d'humanité qui résiste à l'emprise de la « normalité », ce n'est pas un objet à voir mais cette matière qui, en me fascinant, me fait glisser dans la « vision » et me découvre la perversion opérée par l'état de normalité qui s'attaque à la permanence de l'être – ici identifié sous le motif de l'enfance – en en convertissant les propriétés : la beauté devient « indécente » et « impudique » dans l'obéissance et la passivité que doit l'enfant à l'adulte ; la légèreté propre à l'enfant devient sottise et cruauté. Ainsi peut-on entendre plus précisément en quoi l'état de normalité est un « monde qui tue » : il pervertit le plus intime de l'être, il bascule le sublime en obscène. En ce sens, on peut dire que le monde de la normalité entretient un rapport de fascination avec l'actrice en l'enfermant dans une image fautive de sa beauté et que la réduction de l'être à cette image opère de manière mortifiante en donnant à voir exclusivement une dénaturaison de l'être. C'est bien en ce sens que l'on peut dire que le monde de la normalité n'a de rapport au réel que dans un voir idolâtre, c'est-à-dire sans mesure avec le réel dont l'image est un biaisement ou une dénaturaison à la manière dont, par exemple, Jean-Luc Marion dira de l'idole qu'elle ne s'adresse qu'au regard qu'elle « retient, qu'elle fascine et qu'elle comble » au point de se substituer entièrement à l'être dont elle est l'image (Marion, 1979, p. 435). Ainsi peut-on entendre que Pasolini décrive la beauté de l'actrice comme « mal mortel » ou comme ce qui « réjouit et tue ». Aussi, lorsque Pasolini écrit que l'actrice

« a pris le bon chemin » et que peut-être elle nous l'a enseigné, faut-il comprendre par là qu'en se donnant la mort elle s'est soustraite à ce voir idolâtre en en brisant la fantasmagorie. Ou aussi faut-il appréhender ce chemin comme la méthode, la voie par laquelle un échappement hors de la normalité par le sublime et sa fascination est toujours possible.

Comment alors se traduit dans les images de la *Rabbia* ce chemin qui nous détourne de la « fatalité du mal », ce mouvement qui porte du sublime fascinant à la rage par une désituation de celui qui entre en « vision » et, partant, en état de visionnaire ? Car le motif de l'enfance, cette permanence de l'être à laquelle s'attaque la normalité, en étant la conjugaison des temps passé et futur au présent de l'incarnation dit bien aussi l'état de visionnaire que nous soupçonnions dans un certain rapport au sacré.

En effet, dans cette perspective, contrairement au voir idolâtre qui s'arrête à la plasticité du corps de l'actrice, celui qui entre en vision appréhende ce corps comme une matière que le regard éprouve et traverse dans ce qu'il révèle de plus originel et permanent, autrement dit le « sacré » ou l'« archaïque » « en immanence d'exploser » selon les mots de Pasolini.

Dans la *Rabbia*, hormis Marilyn Monroe, apparaissent deux autres figures féminines du cinéma hollywoodien : précédées d'un plan fixe montrant des ossements et un crâne humains, deux séquences se succèdent et montrent Ava Gardner et Sophia Loren dans les premières quinzaines minutes du film. La première arrive sur le tarmac italien, chargée de fleurs et sourire aux lèvres, accueillie par des violonistes ; la seconde, pareillement dans la posture de « la fascinante *star* », selon les mots de Pasolini, visite une pêcherie. La voix de prose qui soutient ces images n'ajoute aucune interprétation à ce que montre l'image mais décrit, sur un ton enjoué reflétant l'engouement des foules, l'exacte factualité à la manière même dont opèrerait un commentateur de ces images d'archive :

Ava Gardner aime beaucoup notre pays : et toutes les occasions sont bonnes pour, à ses moments perdus, entre deux films, s'embarquer sur quelque avion pour Campino.

La sublime Sophia Loren, qui se trouve dans le delta du Pô pour tourner un film dirigé par Mario Soldati, est allée avec l'actrice Lise Bourdin visiter une pêcherie. La fascinante « *star* » s'est intéressée à la préparation des anguilles, en supportant avec un certain dégoût amusé l'éventrement des poissons (p. 68-69).

Dans ces deux séquences, le spectateur est placé devant l'image d'archive cinématographique brute : l'image et la voix se répondent parfaitement et, considérées isolément, hors de la totalité du film, nous pourrions facilement, presque distraitement, adhérer à cette coïncidence du commentaire et de l'image. La voix de prose, dans cette perspective, illustre l'acculturation initiée et entretenue par la société de consommation. En ce sens, Pasolini recrée les conditions qui nous situent dans la position du spectateur

idolâtre. Mais l'image des crânes et ossements qui nous introduit à cette séquence a pour effet de nous en chasser, en nous susurrant qu'un lien étroit existerait entre la beauté et la mort non pas seulement, comme le note Georges Didi-Huberman, dans une optique moraliste classique dénonçant la superficialité du beau ou dans une approche esthétique romantique (Didi-Huberman, 2014, p. 59), mais pour nous mettre en situation de saisir que si nous nous cantonnons au voir idolâtre du monde de la normalité, nous sommes précisément en oubli du revers de ces images, de la réalité qu'elles occultent ou détournent et qui est celle d'un monde de souffrance. Dès lors, on ne voit plus la sublime ou fascinante star qui n'est qu'un reflet biaisé de la réalité, mais on entre dans la vision de l'immatériel, de leur matière en noir et blanc pour le coup réellement et visuellement fascinante, et qui n'est autre que la vanité et l'ironie de ces actrices suintant de l'obscénité de leur légèreté dans un monde pétri de la gravité de la souffrance humaine. Le montage des images opéré ici par Pasolini parvient ainsi à dénoncer la beauté comme « mal mortel », non pas pour ces actrices elles-mêmes, mais pour nous, spectateurs, si nous nous laissons embarquer dans cette fascination d'un sublime fabriqué par l'idéologie normalisante.

Bien différemment apparaît, sur la fin du film, la séquence dédiée à Marilyn Monroe. La première image d'elle, assez longue (six secondes), apparaît sans transition, saisissant quelque peu le spectateur comme le lecteur du « traitement » de la *Rabbia*, et consiste en un plan fixe de son visage, légèrement vacillant, et par lequel son regard, lointain, mélancolique, happe le spectateur. L'adagio en sol mineur de Tommaso Albinoni résonne en arrière fond, ajoutant une douceur froide, solennelle, à la sobriété de l'image et se poursuit jusqu'à la fin de la séquence, soutenant un long texte en voix de poésie qui accompagne les apparitions successives de l'actrice en différents temps de son existence - enfant, adolescente, femme et soustraite aux regards enfermée dans son cercueil - entrecoupées d'images de processions pour la Passion du Christ, de gratte-ciels, de mannequins en cire dépecés, d'un KO dans un match de boxe ... jusqu'à l'image finale d'une explosion nucléaire dans un horizon lointain.

En outre, il est sans doute intéressant d'observer qu'hormis cette image inaugurale qui n'apparaîtra qu'une seule autre fois dans toute cette séquence, le reste des nombreuses images de l'actrice semblent choisies dans le détail de ce qui se joue entre les yeux et la bouche : à trois reprises, assez longues pour chacune d'entre elles, le visage de Marilyn Monroe apparaît légèrement de profil, un œil dans la pénombre, avec un rapprochement de la caméra sur sa bouche ; une autre nous la montre yeux mi-clos et mains sur la bouche ; une autre encore, le regard bas, lascive, au téléphone ; une série de trois photos, enfin, exposent son visage renversé, yeux fermés et large sourire figé. Ces choix d'images, auxquels s'ajoute la musique comme portant ou supportant la voix de poésie, accentuent l'absence de parole en propre de l'actrice, l'absence de voix même pour répondre à celui qui s'adresse à elle. A cela s'ajoute son regard qui tantôt happe le spectateur par son absolue fixité sur lui ou s'en détourne jusqu'à l'abandonner à une éclipse

totale du voir, condition peut-être préalable pour que le regard s'ouvre à la vision de la matière. Car c'est bien dans ce silence de l'actrice que notre regard parcourt la succession des images dans la distance allant de ses yeux à sa bouche, dessinant par là les vagues contours de cette beauté « portée en soi comme un sourire au milieu des larmes ».

La continuité discursive de l'ensemble de ces images juxtaposées est tissée par la musique et par la voix de poésie qui s'adresse, comme dans le traitement du film, à l'actrice elle-même, à la deuxième personne du singulier, mais comme si, ici, elle lui racontait sa propre histoire à la manière du chœur dans la tragédie antique. La voix de poésie lui raconte l'histoire de l'enfant et de la beauté qui ont survécu à la terreur et à la cruauté du monde. Elle raconte l'histoire de cette beauté qui, parce qu'ignorante d'elle-même, est véritablement belle, à la différence d'Ava Gardner et de Sophia Loren qui jouent avec le savoir d'être belles ainsi que l'industrie cinématographique les a instituées : « toi petite sœur plus jeune, tu portais cette beauté humblement, et ton âme de fille de petites gens, n'en a jamais été consciente, car sinon, ce n'aurait pas été de la beauté » (pp. 101-102). La voix de poésie dit surtout que cette beauté lui préexiste et existe à côté d'elle, dans le même temps qu'elle, à la manière dont toute chose dans la réalité coexiste avec d'autres sans rapport dialectique entre elles, mais dans une relation de juxtaposition¹ : « De l'effrayant monde antique et de l'effrayant monde futur, il ne restait que la beauté, *et toi* » (p. 101).

La beauté est ainsi ce quelque chose d'ancestral qui traverse les âges du monde et qui, en ce sens, n'est pas le propre de Marilyn Monroe mais ce qui est « porté » par l'actrice, non pas comme on porterait un vêtement ou un masque mais comme la musique et la voix de poésie portent l'image, c'est-à-dire la soutiennent et la font exister dans une amplitude qui excède le simple voir en orientant le regard dans une divagation entre le plein et les marges de l'image.

La beauté relève ainsi de l'« archaïque » ou du « mythique » selon les terminologies de Pasolini. La beauté comme archaïque désigne « le plus avant », le plus ancien (*arkehaikos*) mais aussi ce qui commande (*arkehé* désigne le fondement dans sa temporalité d'être premier mais aussi dans sa dimension de pouvoir ou d'autorité). En ce sens, on pourrait dire que la beauté est chez Pasolini un *arkehé* du monde qui persiste dans les temps et qui situe toute chose sous l'autorité de son origine. Pasolini décrira son désir de rendre compte de cette persistance de l'archaïque dans l'image par un rapport métaphorique entre passé et présent. Ainsi écrit-il : « dans le cas d'un film d'auteur, il [le cinéma] devient totalement métaphorique. De fait, le passé devient une métaphore du présent : dans un rapport complexe, parce que le présent est l'intégration figurale du passé » (Pasolini, 2010, p. 131). Cette « intégration figurale » pourrait décrire la

¹ Contre le concept hegelien de « relève », Pasolini affirme : « Eh ! oui, quand je parle de nature, il faut toujours entendre *mythe de la nature* : mythe anti-hegelien et anti-dialectique parce que la nature ne connaît pas les *dépassements* ; tout s'y juxtapose et coexiste », Duflot, J., 1970, p. 64.

manière dont la beauté et l'actrice coexistent ensemble et dont l'une soutient l'autre : on pourrait en effet dire, calquant nos mots sur ceux de Pasolini, que le corps de l'actrice – et plus particulièrement son visage – est l'intégration figurale de la beauté. Une autre manière de décrire cette relation entre la beauté et l'actrice serait de dire qu'elles sont dans un rapport de « signes iconiques » ainsi que Pasolini théoriserait la langue de cinéma et son rapport au sacré :

Je suis parvenu à la [la langue de cinéma] voir comme un système de signes iconiques qui exprime la réalité à travers la réalité même. Par exemple, si je dois dire de façon littéraire ce qu'est un arbre, j'ai un code linguistique écrit et parlé, où le mot "arbre" - signe conventionnel arbitraire, comme le dit Saussure - est le symbole de cet arbre ; c'est le signifiant du signifié. Mais si je veux donner à voir cet arbre au cinéma, je reproduirai l'arbre même; plutôt que d'exprimer l'arbre par le signe, je le montre en montrant l'arbre - ce que Morris appelle l'arbre *in-signo* (littéralement en-signe). L'arbre devient alors le signe iconique de lui-même, que j'appelle "in-signo"(Pasolini, 2015, p. 68).

Et ici gît sans aucun doute toute la relation du sacré à la rage et de la fascination au sublime dans la position que nous assigne Pasolini et qui est non plus celle de voir et d'entendre les objets du monde mais celle d'entrer dans la vision de l'image sublime ou de cette matière en noir et blanc non encore formée, non encore ouvragée, archaïque, seulement juxtaposée, et qui serait la forme même de la manifestation du sacré dans le monde à la manière dont Mircea Eliade – qu'a lu assidûment Pasolini – affirmera que « le sacré se manifeste dans l'objet profane » (Eliade, 1964, p. 37) ou à la manière dont Pasolini envisage la réalité comme « hiérophanie » immanente au réel lui-même et que traduit le concept de « signe iconique » :

Aujourd'hui, le monde paysan sacré n'existe plus. Je suis né dans ce monde, mais au fur et à mesure des années, de ma formation, de ma vie, je suis passé dans un autre monde, un monde industriel, dominé par la raison, laïque, etc. En moi, cependant, et c'est là la contradiction, la réalité est toujours une hiérophanie. Cette tradition, je peux l'expliquer, si vous voulez, en termes de manuel de philosophie, en vous disant que ma religion est une forme d'immanentisme ; la réalité est hiérophanie ; mais puisque je ne crois pas en Dieu transcendant - et que d'autre part la réalité est hiérophanie - ça signifie que la réalité même est Dieu. Autrement dit la réalité est une théophanie. Autrement dit, il s'agit bien d'une forme d'immanence ; énoncées aussi simplement, toutes les contradictions se résolvent. (Pasolini, 2015, p. 67)

Ce que raconte la voix de poésie est bien cette relation étroite et paradoxale d'une beauté qui se manifeste, de manière diffuse et immanente, « comme un sourire au milieu des larmes », sur le corps de l'actrice profane, et profané par l'industrie hollywoodienne. Du point de vue de l'image, la voix de poésie dans sa

posture « chorale » introduit la distance de la vision : au regard de ce que nous avançons précédemment quant aux effets du procédé réservé à Ava Gardner et à Sophia Loren, qui enferme en quelque sorte le spectateur dans la simultanéité de ce qu'il voit et entend par la voix de prose, précise mais bavarde dans le commentaire de ce qui est, ici, le spectateur est d'emblée mis à distance de l'image de sorte qu'il n'entend plus mais écoute la voix qui parle à cette femme qui lui est donnée, non plus à voir, mais à regarder. Dans cette perspective, on dira que la voix de poésie et la musique soutiennent l'image de l'actrice en l'accomplissant comme icône dans son sens le plus ancien tel que nous pouvons en trouver traces chez Plotin lorsqu'il explique, par exemple, qu'il y a deux types de spectateurs devant un même objet : les uns regardent seulement « avec leurs yeux » et ne voient qu'une idole (*eidolon*) tandis que les autres « reconnaissent dans les choses sensibles une image des essences intelligibles, ils en sont frappés et ils se rappellent la véritable beauté » (Plotin, , II, 9, 16). Ces derniers voient l'icône (*eikon*), c'est-à-dire l'image qui oriente leurs yeux tout à la fois vers le modèle (*paradigma*) et vers le principe (*arkhé*), ce qui constituerait la différence entre voir et regarder. Ce regard là, iconique, saisit, avant tout objet dans le monde, la matière informée ou le silence de la fascination, qu'elle soit de terreur ou de joie selon les didascalies qui précèdent, dans la *Rabbia*, la séquence sur Marilyn Monroe : « Joie. Mais quelle inépuisable terreur » (Pasolini, 2014, p. 99).

L'actrice devenue icône est ainsi l'être rendu à son principe, au plus ancien qui le fonde et qui est l'enfance. Aussi s'éclaire cette série d'images guidant notre regard de ses yeux à sa bouche dont nous soulignons l'espace silencieux qui s'y déploie. Il est certes celui du sublime qui a l'épaisseur de la matière, de cette chair en noir en blanc au creux de laquelle s'esquisse ce quelque chose d'archaïque « comme un sourire au milieu des larmes », mais il est aussi le propre de l'enfance dont l'étymologie dit toujours l'être qui ne parle pas. Mais ce silence là, de l'enfance, n'est sans doute pas à écouter comme ce qui manque, comme un défaut de l'être. Il est bien plutôt ce qui se juxtapose – pour reprendre le verbe de Pasolini – avec la langue et le sujet de la langue. Ce silence là est la possibilité même d'une langue et d'un sujet comme sujet d'une parole en propre, et donc d'un sujet au bord de sortir de l'état de normalité. Ce silence de l'actrice perçue comme icône n'est donc pas un silence de renoncement, pas plus qu'il ne saurait être de l'ordre de l'ineffable, la voix de poésie rendant sonore la structure de signes iconiques ou métaphoriques qui se crée entre le sublime et l'actrice. Ce silence serait un silence de résistance qui rend signifiante la fascination de joie figurée par les nombreuses images de l'actrice souriante ou amusée, et la fascination de terreur qui lui coexiste et qui est celle de la mort qu'il s'agisse de celle à laquelle nous oblige à croire la guerre, en tout point du monde présente, ou de celle de l'actrice qui suspend les hommes dans leur divertissement pour les tenir dans cet état de fascination où la mort ne peut plus être déniée :

A présent les grands frères, enfin, se retournent, cessent un moment leurs maudits jeux, sortent de leur inexorable distraction, et se demandent : « est-il possible que Marilyn, la petite Marilyn, nous ait indiqué le chemin ? A présent c'est toi la première, toi la sœur plus jeune, celle qui ne compte pas, pauvre petite, avec son sourire, tu es la première au-delà des portes du monde abandonné à son destin de mort » (pp. 101-102).

La mort de l'actrice ne s'abîme pas immédiatement dans l'état de normalité ainsi que Pasolini décrit ce monde dans lequel, invariablement, « les nouveaux morts sont pleurés, honorés et recommence, toujours plus intégrale et profonde, l'illusion de la paix et de la normalité ». Les hommes s'interrompent. Quelque chose a lieu. C'est à leur tour d'être saisis par la vision terrible du sublime. De ce sublime qui se partage entre la terreur et la joie, entre la mort et la vie, entre l'état de normalité et la rage à l'image, dans la *Rabbia*, de cet homme qui, planté dans la foule des anonymes se recueillant au passage du cercueil de l'actrice, tient dans ses mains une photo typique de l'actrice-idole star du cinéma hollywoodien. L'enfance d'un regard dirait ce moment où se juxtaposent, sans relève ou dépassement attendu, des sentiments ou des sens antagonistes de l'existence. L'enfance d'un regard dirait cette juxtaposition et aussi une scission avec l'ordre des choses du monde, ce moment de fascination où les yeux perçoivent le sacré « en immanence d'exploser » et pour lequel il n'y a pas de langage constitué mais une langue à inventer, celle de poésie iconique. C'est dans cette perspective que l'on peut appréhender les images qui ferment la séquence dédiée à l'actrice : une vaste étendue sur fond de laquelle émerge une explosion nucléaire suivie, selon les indications de Pasolini dans le scénario, d'un « silence absolu ». Ainsi peut-on entendre qu'au sein d'un monde rendu à sa banalité et à sa désolation, persiste un quelque chose de la réalité qui nous exhorte à sortir de cette aliénation du voir pour y déceler quelque chose toujours déjà là, qui ne s'efface jamais totalement, l'archaïque qui nous fait entrer dans la vision du sublime. La fascination dirait tout à la fois cet arrêt, l'arrêt de l'extraordinaire pourrait-on dire en songeant à Maurice Blanchot², et ce quelque chose, le sublime, qui traverse le monde de tout temps et pour tout temps, qui ramène l'homme à lui-même en tant qu'être de parole, critique et agissant, en tant qu'être enragé. S'il y a un « artifice » ici il n'est que dans le geste de création cinématographique qui réoriente le regard du spectateur d'une réalité idolâtre vers une réalité iconique. L'enfance d'un regard serait aussi cette voix de poésie qui raconte l'histoire de ce regard d'humilité et de souffrance d'exister³ ressuscitant en chacun d'entre nous qui veut bien y consentir l'indignation, la rage intellectuelle et la furie philosophique.

² Blanchot, M., 1977, *L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », p. 53 : « L'extraordinaire commence au moment où je m'arrête ».

³ « Humilité et souffrance d'exister » seraient, à l'issue de ce travail, une répercussion des mots employés par Pasolini pour qualifier l'enragé et qui disent son regard porté sur l'actrice s'agissant de sa relation à la beauté qu'elle portait, écrit-il, « humblement » et qui devint un « mal mortel » (Pasolini, 2014, p. 107-108).

Bibliographie

Blanchot, M., 1977, *L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire »

Didi-Huberman, G., 2014, *Sentir le grison*, Paris, Minuit, « Fables du temps »

Duflot, J., 1970, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Belfond

Eliade, M., 1979, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot

Kant, E., 1990, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin

Marion, J-L., 1979, *Deux fragments sur l'idole et l'icône*, in « Revue de métaphysique et de morale », n°4

Pasolini, P.P., 2014, *La rage*, Paris, Nous

Pasolini, P.P., *Le Sentiment de l'histoire* in « Cinema nuovo », 19e année, no 205, Mai-Juin 1970, H.

Joubert-Laurencin (trad.), dans « Trafic », no 73, Printemps 2010

Pasolini, P.P., 2015, *L'inédit de New York*, 2015, Paris, Arléa-Poche

Plotin, 1857, *Les Ennéades*, Paris, Hachette