

La Trilogie de la vie

Le langage corporel comme déclaration d'amour à la vie

Nelly Pla

Numéro 268, septembre–octobre 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63569ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pla, N. (2010). La Trilogie de la vie : le langage corporel comme déclaration d'amour à la vie. *Séquences*, (268), 22–24.

La Trilogie de la vie

Le langage corporel comme déclaration d'amour à la vie

Version euphorique et libérée du monde barbare, cette succession de contes, appelée par son auteur La Trilogie de la vie, montre l'innocence heureuse d'un monde païen, premier refuge de cette authenticité primitive, encore vierge du règne de la société consumériste. Pier Paolo Pasolini se libère des pressions sociales en réalisant ce tryptique pour le simple plaisir de conter la vie et l'amour, en redonnant son aspect le plus naturel, plus joyeux, à la sexualité.

NELLY PLA

Au moment de réaliser le premier chapitre de ce qui allait bientôt constituer une trilogie, Pasolini se lance pour la première et dernière fois dans une période « parenthèse » de son œuvre où la paix, l'amour et la poésie se rencontrent avec simplicité et drôlerie. Les corps se libèrent de toute pression, s'affranchissent du poids de la religion et s'expriment dans une pureté et une vérité le temps d'un beau songe : « Ensuite, j'ai fait ce groupe que j'appelle *Trilogie de la vie*, c'est-à-dire les films sur la physicalité humaine et sur le sexe. Ces films sont assez faciles, et je les ai faits pour opposer au présent de consommation un passé très récent où les corps humains et les rapports humains étaient encore réels, bien qu'archaïques, bien que préhistoriques, bien que rosses, mais toutefois ils étaient réels et ils opposaient cette réalité à l'irréalité de la civilisation de consommation. Mais aussi ces films ont été dans un certain sens dépassés, rendus vieux par la tolérance de la civilisation de consommation¹ ». Éros est à l'honneur, il est célébré par le biais d'une sexualité forte, distante des péchés, opposée au banal et à la normalisation que véhicule la société de consommation : « Aujourd'hui, la liberté sexuelle de la majorité est en réalité une convention, une obligation, un devoir social, une anxiété sociale, une caractéristique inévitable de la qualité de vie du consommateur.² »

Trois contes, mille douceurs

Sorti en 1971, le premier volet de *La Trilogie de la vie*, **Le Décaméron**, réunit huit sketches adaptés des contes paillard de Boccace. Les sketches varient entre histoires d'amour et simples récits de plaisirs charnels. Pour **Les Contes de Canterbury** (1972), il adapte huit fables morales de Geoffrey Chaucer, poète anglais du XIV^e siècle, contemporain de Boccace pour qui **Le Décaméron** fut une source d'inspiration importante. Dans ce second chapitre de *La Trilogie de la vie*, par le motif de l'accumulation, Pasolini met en scène l'appétence sans borne, et bascule dans le conte burlesque, où les hommes et les femmes se bâfrent, se trompent, se tuent, volent, se comportent comme des cochons, dans une satire salace, à l'image un peu primaire et au message sans détour : l'homme est aussi capable de n'être que « ça ». Pasolini montre les limites de tout processus de consommation à travers son aboutissement logique, la défécation. Dans le dernier opus de cet hymne à l'amour, **Les Mille et Une Nuits** (1974), comme dans les deux premiers, l'auteur s'inspire d'ouvrages de référence, et propose une lecture personnelle et singulière de l'érotisme, de la volupté et de la beauté. Il revient dans ce véritable hymne au plaisir à ce qu'il connaît le mieux, le cinéma de poésie, dosé à la perfection, entre intenses paysages orientaux (images tournées en Éthiopie,



Les Mille et une nuits

au Yémen, en Iran et au Népal), et sexe sincère et libéré. Le sexe y est tout simplement beau. Une séquence est particulièrement représentative de cet état contemplatif du corps : une expérience est menée sur un jeune homme et une jeune femme, tous deux endormis. L'expérience consiste à découvrir lequel des deux va succomber en premier à la beauté de l'autre. Le jeune homme s'éveille, voit la jeune femme, lui écarte les jambes, la pénètre, puis se rendort. À son tour, la jeune femme s'éveille, voit le jeune homme, le stimule, se frotte à lui, puis se rendort. Résultat : les deux sexes sont aussi beaux et désirables l'un que l'autre. Ils ont le même effet sur l'autre, provoquent la même envie. C'est l'expérience du sentiment partagé qui, en vertu d'une compréhension mutuelle, crée une excitation sexuelle naturelle.

Autre déclaration d'amour enveloppant les trois films : les rires. En effet, il est intéressant de s'attacher aux rires des personnages. Dans **Le Décaméron**, ils s'expriment avec complicité, friponnerie et naïveté, alors qu'ils sont moins innocents, et même plutôt amers, dans **Les Contes** et qu'ils illuminent l'ensemble des personnages dans **Les Mille et Une Nuits**. C'est la quintessence d'un peuple qui n'a pas encore été défloré par la bourgeoisie, habité par une magie étincelante. Dans **Le Décaméron**, les rires sont constants, affichés, presque figés sur certains hommes. Ils sourient tellement qu'on en vient à se demander s'ils ne sont pas complètement niais. Rien ne semble les atteindre ; ils se sortent de toutes les situations avec ce même sourire un peu candide, parfois coquin mais surtout spontané. Andreuccio se fait voler par une très belle femme qui prétend être sa sœur. Elle joue avec ses émotions, le roule, lui fait les yeux doux, tandis que lui affiche sans arrêt le même sourire béat, à la fois subjugué par sa beauté et heureux de trouver une nouvelle famille. Puis, lorsqu'il se rend compte de la

supercherie, il passe à autre chose aussitôt et se remet à afficher ce sourire un peu benêt. Presque une échappatoire, un moyen de ne pas se laisser pénétrer, l'amusement des personnages devient une arme contre la réalité de la vie. C'est cette fraîcheur qui transporte, qui amuse et qui empêche l'obscénité d'intervenir. On voit un jeune homme tomber dans une mare de merde ou des religieuses franchir l'interdit en goûtant au fruit défendu, mais rien ne choque, rien ne scandalise; on rit, on sourit et on se moque aussi.

De plus, il est important de souligner que Pasolini s'est rarement montré aussi généreux avec la gent féminine. Sans doute pour la première fois, il conjugue nudité et beauté au féminin. Dans **Les Mille et Une Nuits**, les corps nus occupent presque chaque séquence du film: Ninetto Davoli, princes, poètes, Zoumourroud, jeunes filles, jeunes garçons, démons... tous vivent dans une communion libératrice. Habituellement, la nudité pasolinienne s'intéresse davantage aux corps masculins, de préférence jeunes, proches des beautés antiques. Or, dans *La Trilogie de la vie*, les femmes sont à l'honneur et occupent une place centrale. Dans **Les Mille et une Nuits**, le corps féminin est privilégié comme un prolongement au récit initial. Pour la première fois, il reconnaît la femme, la découvre, la valide dans toute sa féminité. Zoumourroud est une esclave libre, au caractère marqué. Elle obéit, mais ne se laisse pas faire. Dans **Le Décaméron**, les femmes sont espiègles, coquines et moqueuses. Elles se montrent affranchies de toute convention, souvent dans le péché, parfois mêmes insolentes. La mystérieuse Sicilienne du premier sketch se sert de la faiblesse et de la naïveté d'Andreuccio pour lui dérober ses quelques pièces. Dans la seconde histoire, un groupe de bonnes sœurs ne manquent pas de ridiculiser ouvertement un jeune homme qu'elles croient sourd et muet en le rabaisant à un simple jouet pouvant les aider à découvrir les joies du coït. Ou encore dans une autre, le personnage de Peronella se montre particulièrement humiliant et provocant, en trompant son mari sous ses propres yeux, sans aucun scrupule. Elles n'hésitent pas à escroquer, à tromper et à transgresser. Ce sont toutes des femmes de caractère qui, bien que dans un univers d'hommes dominants, arrivent à leurs fins, et obtiennent ce qu'elles veulent.

Sans compter leur extraordinaire beauté, qui illumine chaque gros plan, renforcée par certains physiques masculins très négligés (dans **Le Décaméron**, certains hommes ont des chicots ou des dents en moins, portent des guenilles et sont dégoûtants; Andreuccio tombe même accidentellement dans la fosse à merde). Bien que Pasolini se soit peu souvent penché sur l'autre sexe, il contemple les femmes avec délice, les révélant à la fois libertines et soumises, pudiques et culottées.

Corps obscènes ou corps innocents?

Indépendamment de leur modèle littéraire, les trois films de *La Trilogie* débordent de chairs nues et de parties génitales, comme peu osent le faire, à l'exception d'un certain cinéma dit «pornographique». Autant dire que pour l'époque nous sommes dans la démonstration de l'image obscène sur le plan idéologique, c'est-à-dire dans la transgression du langage cinématographique, le bouleversement des codes, posant irrémédiablement les questions: doit-on montrer ou suggérer dans une scène? Où réside la limite de l'explicite? La nudité y est frontale, sans pudeur, ni voile. Pasolini filme le phallus d'un homme, chose rare dans le cinéma traditionnel où encore aujourd'hui, excepté quelques cinéastes comme Catherine Breillat, Bertrand Bonello ou Larry Clarke³, nous ne sommes pas habitués à de gros plans d'organes génitaux dans une scène intime. Oui, mais ces scènes sont-elles pour autant vulgaires, déplacées ou pornographiques? Ne faut-il pas y voir l'expression de la vérité la plus sensible de la part de son auteur qui, non loin de la société de consommation qui allait bientôt obscurcir son discours, pensait encore au langage corporel comme moyen de communication, d'échange et de partage. Car si les images sont d'un réalisme inhabituel, que montrent-elles de plus que des hommes et des femmes célébrant le coït amoureux, au gré du chant des rossignols, bercées dans un monde idéal et idéalisé, savourant avec délectation les plaisirs de la chair.

Son intention à l'époque est claire, il veut représenter le corps sexué et charnel en mêlant poésie et réel par le biais d'un langage cinématographique qui lui est propre, celui du plan subjectif, reflétant le regard d'un personnage, à travers la classe sociale qu'il incarne: «l'urgente nécessité [...] d'assumer





Les Contes de Canterbury

dans le domaine de la représentation tout ce qui par hypocrisie, peur, angoisse n'avait jamais été représenté, et qui pourtant est une partie essentielle de l'existence : à savoir le sexe dans son moment justement existentiel, corporel, charnel.⁴ Il montre l'intime, dans la volonté existentielle d'être au plus près, non pas des corps bourgeois où réside un idéal, mais au contraire des corps prolétaires et sous-prolétaires. Ainsi, les normes sociales sont transgressées, renversent l'ordre moral, en démystifiant cet archétype du corps riche, préservant l'espoir que l'érotisme des corps pauvres « possède une fonction d'intermédiaire dialectique de leur condition sociale⁵ ». La provocation des images réside davantage dans ceux qui incarnent ces corps nus, que les corps nus eux-mêmes. Les corps sont toujours observés par d'autres, révélant des plans subjectifs où non seulement le corps est montré de face, mais depuis le regard d'un autre, en plus de cet autre regard représenté par le spectateur. Le plan subjectif donne alors une valeur de plan observé, où ces images qui offensent la pudeur ne naissent pas uniquement de la vision frontale, mais aussi et surtout du regard direct que provoque cette subjectivité.

Représenter le réel par des corps utopiques — le motif du rêve

A l'époque de *La Trilogie*, il pense encore que le corps est la seule réalité capable de résister à la mutation de l'humanité. En créant un certain passé puisé dans son imaginaire, il dessine un univers où les hommes et les femmes, les pays et les paysages, illuminent une Italie rêvée.

Pasolini représente un monde qui n'existe pas, le monde idéal d'un peuple libre, libéré des contraintes et des codes qu'impose le monde bourgeois. Il force volontairement les traits de pureté et de candeur, dans l'idée d'approcher une innocence exacerbée, de créer une atmosphère presque magique. **Les Mille et Une Nuits** est peut-être l'épisode le plus éloquent de cet éden. Plus solaire que les deux autres, l'Orient fonctionne ici comme un paradis perdu que Pasolini invite à retrouver, à embrasser. C'est un voyage nostalgique d'un peuple « où l'éros est vécu de manière particulièrement profonde, violente et heureuse, et où il n'y a pas un seul homme — même le plus misérable des mendiants — qui n'ait le sens profond de sa dignité.⁶ » Il libère ces hommes et ces femmes de tout jugement, de toute condamnation, les plonge au

cœur du monde, dans une approche culturelle inhabituelle. La temporalité du film s'installe dans un espace où nous perdons de plus en plus nos repères, le temps est suspendu, la magie opère au fil d'un récit où les splendeurs orientales sont toujours plus époustouflantes. Il filme un monde qui n'existe pas, un monde idéal qui se serait réalisé autrement; il réécrit l'histoire.

La force de *La Trilogie* réside dans le rapprochement de toutes les individualités. On y voit le peuple, ce monde archaïque connecté par des images dialectiques, où tout le monde est convoqué. Pasolini s'adresse aux croyants, aux non-croyants, aux prudes et aux pervers, aux naïfs, aux rêveurs, aux esprits libres... Il propose un champ sémiotique de la réalité où il y a acceptation joyeuse du désir. L'image possède une lecture fataliste, elle s'impose dans ce qu'elle montre, dans l'évidence naturaliste de ce qu'elle présente à l'écran, dans l'immédiateté de sa compréhension. La cohérence qui unit le triptyque existe grâce à une connexion de la chair, charpentée selon un désir universalisant, presque à vocation éducative, voire civique.

Par le motif du rêve (les rêves de l'au-delà de Giotto dans **Le Décaméron**, le jardin enchanté dans **Les Contes**, ou encore les images oniriques de villes orientales à couper le souffle dans **Les Mille et Une Nuits**), il élève la condition humaine au rang d'une culture populaire, libre de contraintes bourgeoises. Il bouleverse les conventions établies par une esthétique transgressive de la représentation du corps. *La Trilogie* se présente comme un long et extraordinaire rêve, au sens propre comme au sens figuré. « Pourquoi réaliser une œuvre, alors qu'il est si beau de la rêver seulement », dit Giotto en conclusion du **Décaméron** (personnage de peintre interprété par Pasolini). Tout est si simple et assumé qu'on ne peut croire à sa réelle existence. C'est une chimère, un monde utopique, où tout se règle dans l'harmonie, sans haine, ni drame. Même le personnage d'Elisabeta (**Le Décaméron**) arrive à embellir son triste sort. Ses frères, l'ayant surprise au lit avec le commis Lorenzo, tuent ce dernier et l'enterrent; il est châtié pour avoir osé toucher leur sœur. Elle déterre le corps, lui coupe la tête et la conserve dans un vase fleuri comme pour pérenniser son âme, la rendre éternelle. Pasolini met de la beauté là où elle semblait peu probable.

Pourtant, c'est un homme conscient, en éveil permanent; au moment où il réalise ces beaux contes, il sait que cette société archaïque débarrassée du pouvoir dominant des bourgeois n'existe pas; il sait que c'est un rêve et que le monde est en train de prendre un virage radical à contre-courant de cette poésie enchantée. Il réalise *La Trilogie* dans ce creuset entre la conscience d'une nouvelle ère consumériste et la croyance en ce bas peuple qu'il met à l'honneur autour de la question du plaisir où, encore et toujours, il interroge les corps, mais pas n'importe lesquels, ceux des prolétaires, des exploités, des pauvres.

¹Citation tirée de Nico Naldini, *Pasolini, une vie*, Einaudi, Turin, 1989

²Citation de Pasolini, in *Écrits corsaires*, Flammarion, Paris, 1975, p. 145.

³Voir « Le Pornographe » de Bonello, « Ken Park » de Larry Clarke, « Romance X » de Breillat, ou encore « Brown Bunny » de Vincent Gallo, et plus récemment « Antichrist » de Lars von Trier. À noter que ces films comportent tous des scènes d'actes sexuels non simulés.

⁴Pasolini, *Regole di un'illusione*, p. 276.

⁵Pasquale Verdicchio, « Censoring the Body of Ideology: The Films of Pier Paolo Pasolini », in : *Fiction International* 22 (1992), p. 374.

⁶Commentaire de Pasolini à la sortie du film.