



- Cécile Sorin

### *Le pasticciaccio pasolinien*

## **De la présence du texte poétique dans les dialogues de films à leur analyse poétique**

Moins étudié que le cinéma de poésie ou le discours indirect libre, probablement parce que leur étant antérieur, le pastiche pasolinien est souvent perçu comme une transition vers une pensée plus aboutie ; or cette notion mérite que l'on s'y arrête justement parce qu'elle éclaire des principes pasoliniens plus connus, mais aussi parce qu'elle nous invite à considérer les dialogues comme composante poétique du film là où des notions plus fameuses comme le cinéma de poésie, parce qu'elles portent sur les éléments stylistiques purement cinématographiques, abandonnent littéralement la prise en compte du texte dans le film.

La citation de poèmes, ou de fragments de poèmes, au cinéma, est chose relativement fréquente. Le plus souvent soumise à une approche intertextuelle, la

citation poétique est plus rarement analysée dans la façon dont l'intrusion poétique interagit avec le langage tel qu'il est présent dans le film, notamment les dialogues. Comprendre cette interaction dans sa complexité nécessite un détour théorique par les travaux de Pasolini qui, en tant que poète et scénariste, a perçu avec une acuité particulière ce que l'imitation et l'emprunt dans les dialogues soulevaient comme enjeux esthétiques.

Le *pasticciaccio*, en ouvrant l'analyse des dialogues à leur dimension poétique et polyphonique, se prête particulièrement bien au cinéma contemporain, polyglotte et référentiel. Deux films français du début des années 2000 convoquent la poésie dans leurs dialogues. L'analyse comparée de citations de poèmes de Ronsard dans *La Faute à Voltaire*<sup>1</sup> d'Abdellatif Kechiche et *Folle Embellie*<sup>2</sup> de Dominique Cabrera permettra de mettre en lumière ce qu'apportent les conceptions pasoliniennes du pastiche.

Dans les textes théoriques de Pasolini, la question du langage, et plus particulièrement du langage oral, est récurrente. L'oralité permettrait à l'expression de glisser hors de la superstructure idéologique du langage pour proposer une expression connectée avec les sens. La langue orale puiserait dans une dimension primitive, oubliée, inconsciente, mais prête à ressurgir dès lors que les langues de la culture ne parviennent plus à exprimer l'expérience sensible du réel. L'utilisation de la langue chez Pasolini parcourt donc un mouvement qui va du bas, la langue purement orale dans sa forme primitive pour ne pas dire instinctive, vers le haut, c'est-à-dire les langues de la culture<sup>3</sup>. La fonction de la poésie pour Pasolini est de retrouver une forme culturelle du langage permettant de s'exprimer avec toute l'énergie et la sincérité de la langue orale. Dès lors, la question des dialogues, cette forme recréée d'expression des personnages, ne peut pas être anodine pour Pasolini. Il lui faut trouver un moyen juste, réaliste et sensible de parler ; le pastiche, procédé d'imitation linguistique, va constituer une modalité particulière d'appropriation du langage de ses personnages.

---

<sup>1</sup>A. Kechiche, *La Faute à Voltaire*, Paris, Flach Film, 2000.

<sup>2</sup>D. Cabrera, *Folle Embellie*, Paris, Les Films de la Croisade, 2004.

<sup>3</sup>P. P. Pasolini, « Hypothèses de laboratoire », dans *L'Expérience hérétique – Langue et cinéma* (1972), Paris, Payot, 1976, pp. 17-20.

Le mot italien *pasticcio*, à l'origine de la terminologie de "pastiche", désigne un mélange d'imitations assemblées de façon à former un ensemble cohérent, quoique composite. Il peut caractériser un discours confus, compliqué et par extension des situations alambiquées. Il constitue aussi un « artifice stylistique consistant à associer des mots d'origine très différente »<sup>4</sup>.

Lorsque Gadda choisit le terme *pasticciccio* pour composer le titre de son ouvrage *Quer pasticciccio brutto de via Merulana*<sup>5</sup>, le romancier joue très clairement sur la polysémie du terme, désignant à la fois la situation narrative, une enquête policière alambiquée, et l'organisation sémantique du roman, complexe mélange linguistique.

Le pastiche fait partie des notions développées par Pier Paolo Pasolini dans ses textes critiques<sup>6</sup> et théoriques, il caractérise une relation à l'écriture plurilingue, intertextuelle, telle que l'histoire littéraire italienne a pu la travailler de Dante à Gadda, par opposition à une conception pure, pétrarquisante, du langage. Poète avant d'être critique, Pasolini a forgé ses outils théoriques grâce à de nombreuses lectures<sup>7</sup>, mais aussi à partir de sa propre pratique artistique.

Pasolini remarque que pour faire parler ses personnages, il imite des styles, ce qui produit une confrontation entre sa propre voix et celle des personnages. Ces voix, par leurs tournures et leur vocabulaire, expriment l'appartenance du personnage et l'associent à un groupe qui peut être culturel, social, ou régional. Il nomme ce phénomène le *pasticciccio*<sup>8</sup> en relation directe avec la pratique d'imitation linguistique de Gadda, il abandonnera ensuite ce terme pour celui de *mimésis* afin d'intégrer au discours indirect libre cette forme particulière d'imitation des langages. Il compare volontiers la dimension profondément mimétique de ses romans à ceux de Gadda,

---

<sup>4</sup> « Pastiche, artificio stilistico che consiste nell'accostare vocaboli di provenienza molto diversa, come neologismi, voci gergali, foresterismi, nello stesso contesto espressivo: la prosa di Gadda è un raffinatissimo p. », Dictionnaire italien Hoepli on line :

[http://www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano/parola/P/pastiche.aspx?query=pastiche](http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/P/pastiche.aspx?query=pastiche) Dernière date de consultation 17 juillet 2013.

<sup>5</sup> C. E. Gadda, *L'Affreux Pastis de la rue des Merles*, Paris, Seuil, 1963.

<sup>6</sup> Pour une analyse de l'emploi du *pasticcio* dans les critiques cinématographiques de Pasolini, le lecteur pourra se référer à mon ouvrage : C. Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 247-250.

<sup>7</sup> Les influences de Pasolini sont multiples. Concernant le pastiche et l'imitation linguistique, est particulièrement notable l'apport des textes de Gramsci ainsi que celui d'autres critiques, linguistes, analystes tels que Contini ou Tommaseo pour l'Italie, mais aussi des lectures internationales allant de Spitzer à Barthes en passant par Auerbach.

<sup>8</sup> P. P. Pasolini, *Passione e ideologia : 1948-1958*, Milano, Garzanti, 1960, rééd.1973, pp. 316-317.

voire même de Joyce, puisque la pensée des personnages, la façon dont ils voient le monde et dont ils s'expriment est profondément mimétique. Cette « mimésis psychologique, linguistique, et donc aussi sociale »<sup>9</sup> contraint Pasolini à entrer dans le moi d'un homme différent socialement et psychologiquement de lui. Il explique ainsi les difficultés linguistiques qu'il a rencontrées pour ses premiers romans : « Reprendre, mimer le “langage intérieur” d'un personnage est d'une difficulté atroce que venait encore aggraver le fait que dans mon cas – comme souvent dans le cas de Gadda – mon personnage parlait et pensait en dialecte. Il fallait descendre à son niveau linguistique, en se servant directement du dialecte dans le discours »<sup>10</sup>. Le plurilinguisme servirait chez Pasolini à renforcer l'identité, la présence de ses personnages alors qu'au contraire, Gadda les fondrait dans la diversité des modes d'expression. Contini va jusqu'à opposer l'exubérance du plurilinguisme chez Gadda à sa variante pasolinienne « sèche et réduite »<sup>11</sup> dans laquelle le dialecte se limite aux dialogues, attribuable à un énonciateur, alors que chez Gadda, le plurilinguisme se niche dans les dialogues, mais déborde aussi dans les éléments descriptifs et s'étend jusqu'à ce que le lecteur en perde l'origine dans une profusion sémantique d'une incroyable densité<sup>12</sup>. L'indirection du *pasticciaccio* repose donc autant sur la pluralité des voix portées par des éléments linguistiques singuliers que sur la perte du sujet suscitée par la complexité linguistique et intertextuelle qu'il apporte.

Le *pasticciaccio* effectue la jonction entre langage et politique, il est porteur de culture par sa dimension intertextuelle, il participe du fonctionnement stylistique de l'œuvre et enfin joue de la relation entre le personnage et son auteur ainsi que des notions d'indirections. Le *pasticciaccio* apparaît donc comme un élément structurant, permettant à Pasolini de fédérer ses différentes préoccupations critiques, théoriques et artistiques autour d'un objet évolutif voire protéiforme.

Pasolini a développé de façon conséquente sa conception du discours indirect libre, notamment concernant le cinéma. Toutefois, il convient de remarquer que

---

<sup>9</sup> P. P. Pasolini, *Dialogues en public (Le belle bandiere)*, Paris, Editions du Sorbier, 1978, p. 27.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Editions Sansoni, 1968, pp. 1025-1026. Il est important d'observer que cette analyse de Contini porte essentiellement sur les premières œuvres poétiques et romanesques de Pasolini.

<sup>12</sup> C. Benedetti, *Una trappola di parole. Lettura del “Pasticciaccio”*, Pisa, ETS Editrice, 1980, rééd.1987, p. 17.

L'analyse des dialogues pratiquée par Pasolini concerne exclusivement la littérature. Dès lors qu'il s'agit de cinéma, sa réflexion se focalise sur l'expression de la subjectivité bien plus que sur l'étude des dialogues.

Le texte consacré à Gadda<sup>13</sup>, considéré en Italie comme un maître dans l'art du pastiche linguistique, ouvre la voie dès 1954 et utilise les termes de pastiche et de *pasticciccio*, développés ensuite dans *Il pasticciccio*<sup>14</sup>.

Le pastiche gaddiano se caractérise par un double mouvement, regroupement dans un même texte des éléments de contamination linguistique et d'analyse systématique du langage et plus particulièrement du langage cité, rapporté dans une dimension métalinguistique. Cette contamination repose sur l'opposition entre deux langues, la première littéraire, riche et cultivée, se trouvant confrontée à la langue populaire, imagée, recourant parfois à des éléments de dialectes. Cette intrusion, note Pasolini, opère principalement par les dialogues et prend la forme de citations<sup>15</sup>. Cette première description du pastiche permet de souligner le dialogue comme lieu privilégié d'expression du pastiche gaddiano, l'importance du discours rapporté, cité, et l'opposition entre deux langages qui se définissent socialement, culturellement et territorialement.

Quatre années plus tard, Pasolini revient au pastiche et au roman de Gadda<sup>16</sup>, épaulé par la méthode du cercle herméneutique développée par Léo Spitzer. Pasolini distingue quatre modalités d'emprunts linguistiques dont trois relèvent clairement du pastiche. La première consiste en un usage des dialectes reposant sur une posture mimétique de l'auteur s'abaissant au niveau linguistique de ses personnages<sup>17</sup>, cette posture étant celle de Pasolini dialoguiste<sup>18</sup>, alors que dans la seconde modalité d'appropriation linguistique, l'auteur est contaminé dans sa nature par ce truchement linguistique systématique. La dernière est marquée par un usage des dialectes purement littéraires, *macaronisque*. Cette dernière notion, très présente dans les écrits théoriques et critiques de Pasolini, permet d'inscrire ces jeux linguistiques dans une histoire et une tradition littéraire séculaire polyphonique et ironique. En effet, le

---

<sup>13</sup> P. P. Pasolini, « Gadda », dans *Passione e ideologia, op. cit.*, pp. 313-318.

<sup>14</sup> P. P. Pasolini, « *Il Pasticciccio* », dans *Passione e ideologia, op. cit.*, pp. 318- 324.

<sup>15</sup> P. P. Pasolini, « Gadda », dans *Passione e ideologia, op. cit.*, p. 317.

<sup>16</sup> P. P. Pasolini, « *Il Pasticciccio* », dans *Passione e ideologia, op. cit.*, p. 322.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>18</sup> P. P. Pasolini, « La méthode de travail », dans *Les Ragazzi*, Paris, 10/18, 1998, p. 277.

*macaronese*, forme littéraire de la Renaissance typique du Nord de l'Italie, puise ses racines dans les parodies moyenâgeuses. Il repose sur le trilinguisme<sup>19</sup>, jouant sur les interactions stylistiques et diachroniques entre les langages.

Le *pasticciaccio* est décrit dans un premier temps comme la cohabitation du langage littéraire, expression de l'auteur, et de la langue parlée populaire portée par les personnages, il recourt à la mimésis pour imiter, emprunter les langages d'autrui. De tradition macaronese, il peut assumer une fonction subversive. De la rencontre entre ces deux langues émerge du politique par la mise en contraste des groupes sociaux auxquels Pasolini les associe. La langue littéraire et uniformisée des élites, du pouvoir et du fascisme s'opposerait ainsi aux dialectes régionaux et populaires des paysans et des ouvriers. Il y aurait donc deux strates dans le *pasticciaccio*.

La première concernerait la confrontation du langage littéraire et de la langue parlée. La deuxième strate recouvrirait le mélange linguistique opérant par le biais de la mimésis, l'imitation des langages effectuée par l'auteur.

L'approfondissement du discours indirect libre permet à Pasolini d'éclaircir *a posteriori* les processus d'imitation déjà à l'œuvre dans le pastiche. Le principe même de la mimésis s'accompagne pour Pasolini d'une distance entre l'auteur et son personnage, car pour que le personnage puisse prêter sa langue à l'auteur, il faut logiquement que celle-ci ne soit pas la même<sup>20</sup>.

Sous le couvert du dialogue, le personnage s'exprime, mais aussi le groupe social auquel cette langue le rattache, ainsi que l'auteur et le jugement qu'il porte sur son personnage<sup>21</sup>. Telle est la mimésis maudite pratiquée par Dante à l'encontre de Vanni Fucci<sup>22</sup>. Ce seigneur déchu devenu brigand a gardé une aisance linguistique issue de ses origines sociales élevées, mais il se complaît lui-même à marquer sa déchéance par un emploi souligné d'expressions populaires. Pour Pasolini, Dante affirme, dans la nature même du discours du personnage, à la fois son parcours social et la conscience que le personnage a de sa propre déchéance. La mimésis porte le

---

<sup>19</sup> A. Sbragia « [The Modern Macaronic](#) », *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, n° 0, 2000. Dernière consultation le 26 juin 2013.

<sup>20</sup> P. P. Pasolini, *L'Expérience hérétique – Langue et cinéma*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>22</sup> Personnage de la *Divina Commedia* (*Divine Comédie*) de Dante.

jugement moral de Dante sur ce personnage<sup>23</sup>, tout en étant mise en abyme puisque Vanni Fucci imite les parlers populaires, les adopte volontairement. Les discours directs pratiquant cette mimésis abritent donc bien une dimension clairement polyphonique et profondément hétérogène puisqu'y cohabitent différents locuteurs, différentes strates de sens, se parant ainsi, au grand dam de la linguistique, des vertus du discours indirect libre.

Le *pasticciaccio* mis en œuvre dans les dialogues joue donc sur plusieurs dimensions. Polyphonique, intertextuel, métalinguistique, il procède de la mimésis, assure l'ancrage social et territorial des personnages et peut assumer une fonction réflexive. Il s'agit à présent de se pencher sur ce que produisent les dialogues comme éléments de langages dans le film et par là même d'arriver à les analyser non pas simplement dans leur fonction narrative, mais aussi dans leur capacité à susciter un effet poétique au sens où pouvait l'entendre Pasolini.

Les citations de poèmes constituent dans un premier temps un moyen d'affirmer l'intertextualité des dialogues et de jouer avec la dimension métaphorique et polysémique du poème, mais plus encore, ils donnent à entendre les dialogues autrement. Chez Kechiche comme chez Cabrera, la citation poétique rompt de façon abrupte avec la violence du contexte et ouvre l'univers du film à d'autres mondes, culturels ou intérieurs, comme si le fait de parler selon des modalités autres constituait une invite à sentir, entendre, être autrement.

Dans *La Faute à Voltaire*, Jallel émigrant de fraîche date sur le territoire français, se lie rapidement avec Nassera, puis Lucie, et se fait de nombreux amis au centre d'hébergement. Sans papiers, il est contraint à vendre des fleurs à la sauvette pour survivre. Entraînant Lucie avec lui, les deux amoureux récitent « Mignonne, allons voir si la rose » de Ronsard dans le métro afin de vendre des roses aux passagers.

Ronsard est étroitement associé au personnage de Lucie : Jallel lit le recueil de poèmes lors de son séjour à l'asile où il rencontre Lucie et lorsque Jallel est arrêté, Lucie s'est endormie après avoir préparé les roses que Jallel doit vendre dans le

---

<sup>23</sup> P. P. Pasolini, *L'Expérience hérétique – Langue et cinéma*, op. cit., pp. 79-80.

méto. Au-dessus de son lit, une reproduction de *L'Escarpolette* de Fragonard présente deux jeunes gens dans un jardin luxuriant. Ils portent tous deux une fleur à leur poitrine, dont une rose pour le jeune homme, filant ainsi la métaphore du poème de Ronsard jusque dans le décor.

Profondément intertextuel, le film cumule de très nombreuses références artistiques qui relèvent en majeure partie du Siècle des Lumières, ouvrant un contrepoint philosophique susceptible d'alimenter les comparaisons à des fins politiques, Jallel étant à la fois témoin et victime des difficultés légales, mais aussi sociales et culturelles de l'intégration. L'idéal humaniste des Lumières se trouve ainsi confronté à ce qui s'annonce comme un portrait de l'exclusion contemporaine.

Or il est tout à fait révélateur que les deux poèmes cités dans ce film ne participent pas de cette logique et appartiennent tous deux à la poésie galante. Le poème en arabe d'Omar Ibn Abi Rabia, cité plus tôt dans la scène du bar, et « Mignonne, allons voir si la rose » de Ronsard constituent tous deux des monuments du patrimoine littéraire, déclarations d'amour jouant de la métaphore avec l'élément naturel, le paysage pour Omar Ibn Abi Rabia et la végétation pour Ronsard. La capacité du poème de Ronsard à exprimer le sentiment amoureux du personnage a très probablement pu motiver le choix de Kechiche. Le choix d'un cadre large unit Jallel et Lucie à l'image, enlacés, debout, face aux passagers assis. Le rire de Lucie, peu habituée à mendier, contribue à enlever à cette scène toute connotation sordide, pour en faire un moment de joie partagée entre les deux amants.

Dans *Folle Embellie*, la violence qui écrase les personnages n'est pas uniquement sociale, mais tient aussi au contexte de la Seconde Guerre mondiale. A la faveur de la panique suscitée par un bombardement, plusieurs internés s'enfuient d'un asile psychiatrique et tentent une nouvelle vie. Fernand fait partie des ces échappés et erre dans la campagne. Son chemin croise une garnison de soldats allemands fêtant leur victoire, un avion allemand les survole, Fernand déclame alors le premier des *Sonnets et Madrigals pour Astrée* de Ronsard :

Dois-je voler emplumé d'esperance,  
Ou si je dois, forcé du desespoir,

Du haut du Ciel en terre laisser choir  
Mon jeune amour avorté de naissance?

Non, j'aime mieux, leger d'outrecuidance,  
Tomber d'enhaut, et fol me decevoir,  
Que voler bas, deussé-je recevoir  
Pour mon tombeau toute une large France <sup>24</sup>.

L'Icare du poème incarne le destin des soldats allemands, condamnés à avoir la France pour tombeau par leurs prétentions hégémoniques. Ce parallèle offre à Fernand la possibilité d'exprimer sa réticence à l'égard de l'Occupation sur un mode non conflictuel. Les plongées et contre-plongées accompagnent le jeu de champ-contrechamp du dialogue accordant le cadre au point de vue optique des personnages. Toutefois, ce choix de cadre a aussi pour effet de privilégier la contre-plongée sur Fernand et donc de l'associer au ciel, au feuillage des arbres à travers lequel filtre la lumière tamisée du soleil. Fernand se trouve ainsi uni dans l'image à l'astre funeste, celui qui, comme lui, donne la mort. Bien qu'Icare offre à la métaphore amoureuse l'expression de la déraison de la passion, il constitue néanmoins une entreprise condamnable aux yeux de Ronsard, et ce d'un point de vue autant moral que rationnel<sup>25</sup> : le mythe d'Icare peut donc aussi être entendu comme une métaphore de la folie, folie des hommes en guerre pour des prétentions dépassant les lois de la raison, mais aussi pathologie des rescapés de l'asile dont le comportement est un défi aux conventions sociales et dont les prétentions à une vie normale vont brûler les ailes de certains (Fernand, Colette) et permettre l'envol, la liberté d'autres (Alida, Lucie, Julien).

L'héritage théorique de Pasolini nous invite à porter une attention accrue à cette modalité intertextuelle du dialogue que constitue la citation poétique dans sa capacité à mettre en relief les caractéristiques du parler, notamment l'opposition entre oral et écrit, la territorialisation par le langage, sa dimension réflexive, politique et sociale.

---

<sup>24</sup> P. de Ronsard, *Œuvres complètes de P. de Ronsard*, Paris, Jannet, 1857, p. 265.

<sup>25</sup> « Dans son Discours à M. de Chevigny, il condamne la folie d'Icare comme une ambition qui franchit les limites de l'humain, au mépris des lois de la norme et de l'équilibre », M. Eigeldinger, « Le mythe d'Icare dans la poésie française du XVI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 25, 1973, p. 273.

Dans ces deux films, les poèmes ne sont pas lus, mais récités, ils constituent ainsi une émanation des personnages, soulignant l'appropriation qu'ils ont faite de ces vers et la capacité de ces derniers à exprimer le vécu des personnages. De fait, chez Kechiche, la représentation du texte écrit est systématiquement isolée de la diction des poèmes. Ainsi, lorsque Jallel est interné, il lit en silence un recueil de poésie de Ronsard, et lorsqu'il récite le poème, l'ouvrage disparaît dans sa poche, dissociant la beauté du texte, son interprétation orale et la matérialité du support. De même chez Cabrera, Fernand cite de mémoire les vers, le support livresque n'apparaissant pas. Dans ces deux films, les personnages sont des marginaux, ils ont tous fait un séjour en hôpital psychiatrique. La citation poétique, à chaque fois, scelle un moment de rencontre avec la société tout en permettant une expression individuelle, voire intime, extériorisée aussi bien par les mots que par les corps.

Les dialogues prennent chair par la voix, le rythme, le débit, l'accent, créant une relation directe, *via* la diction, entre les mots, désincarnés, et les corps qui les prononcent.

Ces différents parlars sont incarnés, mis en situation, se modulent, s'échangent, l'accent chantant de Jallel ou Nasser s'opposant à la gouaille de Franck ou de Lucie.

La récitation lie le corps du personnage et le poème dans un jeu rythmique où l'appropriation culturelle passe par la diction, l'accent, mais aussi les oublis, autant de marques de personnalisation de l'œuvre d'autrui. Jallel escamote certains vers et répète systématiquement la fin de chaque strophe, conférant, par la contraction et la répétition ainsi opérées, une musicalité nouvelle à la diction du poème. Il s'agit de faire chanter Ronsard, de retrouver la caractéristique première de l'ode et de jouer avec le rythme du poème pour le donner à entendre comme étant l'émanation propre des personnages, cette altération étant un effet direct de leur appropriation. Les citations et transformations de poèmes sont donc à la fois une façon de marquer l'assimilation par les personnages d'un bagage littéraire, mais aussi d'exprimer le cheminement sentimental des protagonistes et de rendre ces sentiments dicibles dans un contexte d'autant moins disposé à l'expression de l'intime que cette expression prend la forme d'une déclamation publique. L'endroit n'est effectivement pas anodin, lieu de mixité sociale, réseau souterrain de la ville, le métro pourrait offrir un

contrepoint sordide au prieuré de Saint-Cosme s'il ne constituait une deuxième maison pour Jallel le migrant. Il y travaille en vendant des fleurs, s'y endort parfois et s'y fait arrêter par la police, marquant ainsi la fin de son aventure parisienne et la séparation avec Lucie. Le métro scande donc les différentes étapes du parcours de Jallel et ce n'est pas un hasard si ce lieu de déclaration d'amour est aussi celui où Jallel vend des roses et sera définitivement séparé de sa belle.

En choisissant la diction d'un poème en relation avec ses sentiments pour vendre ses fleurs, Jallel se démarque de ses compagnons d'infortune. En refusant le bagou tout fait et les mensonges utilisés par ses camarades de chambrée, il détourne à la fois la fonction du boniment, mais aussi la construction sociale du marginal : Jallel n'est pas dans le métro pour faire les poches des passagers ou extorquer de l'argent par la tromperie, au contraire il s'approprie cet espace en faisant preuve de sincérité. En déjouant ce cliché, Kechiche glisse du poétique au politique<sup>26</sup>, le poème constitue un élément d'affirmation du personnage, tout en permettant de contrer des représentations sociales arbitraires.

Le poème de Ronsard fait partie de la culture générale française, écrit dans une langue aussi désuète que raffinée, le vieux français détonnant dans ce film aux dialogues composés dans un registre familier et extrêmement contemporain. Ici réside un premier effet poétique du dialogue : le poème donne à entendre, par le contraste linguistique qu'il suscite, les caractéristiques de la langue parlée par les personnages. La confrontation du langage littéraire et de la langue parlée crée un effet de contraste fort qui est une des caractéristiques du *pasticciccio* : le vocabulaire riche et imagé de Ronsard, la pureté de sa langue font ressortir les erreurs de syntaxe des personnages de Kechiche, la mixité de leur langage et la rudesse de leur vocabulaire. Ce contraste joue autant sur l'écart diachronique que culturel.

Cette hétérogénéité est saisissante parce que ces langages sont imités, conçus par Kechiche pour produire cet effet, en cela réside le *pasticciccio*. Kechiche recompose les dialogues avec les éléments qui lui semblent caractéristiques de chaque population opérant ainsi un processus d'écriture en tous points comparable à cette fameuse mimésis décrite par Pasolini par laquelle l'auteur revit le discours de l'autre.

---

<sup>26</sup> C. Esposito, « Ronsard in the metro : Abdellatif Kechiche and the poetics of space », *Studies in French Cinema*, vol. 11, n°3, 2011, p. 231.

Il est nécessaire de préciser qu'il existe une réelle proximité entre l'origine sociale et culturelle de Kechiche et celle de certains de ses personnages comme Jallel. Il est tout à fait surprenant de constater que, malgré le fait que Kechiche revendique régulièrement ses origines tunisiennes et ouvrières, il n'en a pas le parler. Il s'exprime dans un français relativement soutenu dans lequel il n'y a aucune place pour les expressions populaires ou les idiomes. Même lorsque Kechiche partage l'origine de ses personnages, ces derniers ne s'expriment pas comme lui, il y a donc nécessairement mimésis.

Le processus d'imitation opère donc à différents niveaux : il repose sur les différents écarts qui existent entre l'auteur et ses personnages et la capacité de ce dernier à prélever dans les pratiques linguistiques existantes des éléments qui vont lui permettre de les caractériser sur le plan social et psychologique.

Le vocabulaire utilisé par les personnages est familier, le tutoiement systématique et parfois des mots d'argot ou des phrases en arabe viennent colorer les dialogues de façon à ce qu'ils soient le plus représentatifs possible des pratiques linguistiques des éléments de population décrits dans le film : migrants, précaires, travailleurs sociaux... A Jallel les mots d'arabe, à Franck le chômeur breton, les mots d'argot ; les dialogues contribuent donc à caractériser fortement les personnages, tant du point de vue social qu'identitaire. D'ailleurs, le dialogue sur la signification du mot *beur* souligne de façon très réflexive l'articulation entre parole et identité. Il s'agit d'inviter le spectateur à entendre cette caractéristique des dialogues et à les saisir comme construction sociale, politique, mais aussi sensible et créative. *Beur* se charge d'une connotation différente en fonction de qui le prononce ; par son origine, il témoigne aussi des préoccupations d'une période, les années quatre-vingt, soit un certain état de la société française. Il fonctionne donc comme une sorte de forme minimale de discours indirect libre au sens où pouvait l'entendre Pasolini, dégagé des contraintes formelles de la linguistique : vecteur d'expression collective, affleurement d'une histoire sociale et culturelle elle-même enchâssée dans le discours d'un autre<sup>27</sup>.

Dès la première séquence du film, les dialogues interrogent de façon très réflexive les usages sociaux de la langue : Jallel lit à voix haute les formulaires

---

<sup>27</sup> P. P. Pasolini, *L'Expérience hérétique – Langue et cinéma*, op. cit., pp. 40-45.

administratifs nécessaires à l'obtention d'un visa : « Motif de la demande d'asile politique. Pourquoi avez-vous dû quitter votre pays ? Pourquoi avez-vous choisi la France ? (En arabe) Qu'est-ce que ça veut dire ? » Les doutes du protagoniste ne portent pas tant sur les questions du formulaire, peu ambiguës, que sur les réponses et la forme qu'il va devoir leur donner. Le langage est ainsi présenté d'emblée comme un objet polyphonique, un lieu d'interrogation et un enjeu du film.

En soulignant par des éléments réflexifs le faire du dialogue, Kechiche en complexifie considérablement l'interprétation. Moyen d'expression des personnages, il est dans un même mouvement réapproprié par le réalisateur, figure démiurgique tirant les ficelles de l'escarpolette dans l'ombre du tableau de Fragonard. Kechiche détourne le réalisme de ses dialogues, non pas pour les présenter comme pur artifice, mais, au contraire, afin de les révéler comme objet social. Confronté au poème, le dialogue apparaît dans sa construction même : le vieux français de Ronsard donne à entendre cette caractéristique en jouant sur le contraste linguistique fort qu'il suscite. Par le travail qu'elle impose au langage, par les limites qu'elle révèle en creux de la langue normée, la poésie peut apparaître de fait comme étant profondément métalinguistique<sup>28</sup>, elle est « le langage réflexif par excellence »<sup>29</sup>. Elle participe donc au dispositif réflexif général des dialogues, rompant ainsi l'apparente simplicité de la mimésis linguistique pour en dévoiler l'envers, détourner l'attention des spectateurs du pouvoir perlocutoire des dialogues afin d'en souligner la maîtrise, mais aussi de fait l'ambiguïté.

Le traitement des dialogues relève donc clairement du *pasticciaccio* chez Kechiche, il témoigne de la fonction politique du langage. Dans ce mode de fonctionnement des dialogues, la poésie remplit très clairement ce rôle de contrepoint à la fois culturel, mais aussi linguistique et social. Si Jallel est suffisamment sensible à la poésie de Ronsard pour se l'approprier, lui imposer sa diction et un nouveau rythme, il est encore loin d'avoir la maîtrise du français élevé, apanage d'une élite absente physiquement du film. La dimension intertextuelle des dialogues participe à la fonction politique du langage chez Kechiche. Elle contribue à l'expression d'une société de classe dans laquelle le travail de prise de conscience des

---

<sup>28</sup> J. Duflot, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1970, p. 99.

<sup>29</sup> *Ibid.*

différences et l'appropriation du langage de l'autre prennent forme par des emprunts à la poésie.

Dans *Folle Embellie*, la parole, ou l'absence de parole, caractérise les personnages, mais ici ce n'est pas la différence de vocabulaire ou de syntaxe qui exprime le statut très particulier des personnages, échappés de l'asile psychiatrique, mais la tension entre ce qu'ils veulent exprimer et leur propre corps : grognements, cris, aphonie... Le langage relève du régime familial et ne comporte pas de mots d'argot qui pourraient caractériser l'origine sociale des personnages ou encore l'époque ou la région dans laquelle ils se trouvent. En ce sens-là, le fonctionnement des dialogues est très différent de celui de *La Faute à Voltaire* et l'on ne retrouve pas cette construction mimétique du langage typique du *pasticciaccio*, ce sera donc à la citation d'assumer la dimension polyphonique du dialogue.

Par contre, ces deux films ont en commun des dialogues plurilingues, associant les personnages à leur origine, ainsi Alida, la femme de Fernand, de parents italiens et normands, chante une chanson en italien. Il est intéressant de constater que la séquence dans laquelle Fernand déclame le premier des *Sonnets et Madrigals pour Astrée* de Ronsard est la seule séquence fonctionnant avec des dialogues plurilingues, la chanson en italien, si elle constitue un moyen de communication entre les rescapés de l'asile et les fermiers, n'étant pas à proprement parler une continuité dialoguée.

Comme chez Kechiche, la diction se fait devant un auditoire d'inconnus, de spectateurs captifs. Pour autant si Fernand s'adresse à eux, à partir du moment où il entame la diction du poème, il cesse de regarder ses interlocuteurs, élevant son regard vers l'astre commenté dans un jeu emprunté. Au début du film, le psychiatre de l'asile explique que Fernand entend des voix, laissant ouverte la question de leur origine et de leur discours. Le poème offre une première incarnation à ces voix qui emportent Fernand dans un autre espace, un espace mental, le détournant ainsi de la fonction sociale du dialogue. La polyphonie portée par la citation orale du poème prend donc une autre valeur dès lors qu'on la rapporte à l'état du personnage, puisque ce malade, en un seul individu, réunit potentiellement plusieurs locuteurs.

Par ailleurs, la récitation est l'objet d'un jeu appuyé, la constituant comme un moment de spectacle pur, reposant sur une mise en situation ouvertement théâtrale :

les soldats, spectateurs captifs, sont assis tandis que Fernand, debout, déclame et les quitte sur une sortie tout aussi spectaculaire, littéralement absorbé par le paysage et les vers qu'il prononce.

Il convient ici de souligner la qualité éminemment réflexive de l'acteur Jean-Pierre Léaud incarnant Fernand. La silhouette de ce comédien évoque à elle seule l'histoire du cinéma français moderne. Léaud est caractérisé par un jeu ouvertement théâtral, celui-là même dont Truffaut disait que « son réalisme est celui des rêves »<sup>30</sup>. Acteur dont la simple énonciation suffit à faire basculer le réel dans la fiction, comédien « halluciné »<sup>31</sup>, Jean-Pierre Léaud, par sa présence, invite la réflexivité dans le film, mais plus encore, son personnage Fernand, l'homme qui entend des voix, apparaît de fait comme une sorte de double fictionnel de Jean-Pierre Léaud, ajoutant une facette de plus au personnage. Fernand, à sa façon, propose une forme différente d'indirection que celle commentée à propos de *La Faute à Voltaire*, dans la mesure où le poème cité rend évidente cette caractéristique du personnage qui est de ne pas savoir précisément qui s'exprime à travers la voix singulière, rocailleuse et familière de Jean-Pierre Léaud.

Dans cette séquence du banquet, l'allemand incarne très logiquement la langue de l'occupant, pas simplement parce qu'elle est celle des soldats, mais parce qu'elle instaure un rapport de supériorité entre ceux qui ont la maîtrise à la fois de l'allemand et du français et les autres. A l'instar de l'officier, qui exploite l'ignorance linguistique de Fernand pour avancer devant lui des commentaires désobligeants sur les Français.

Lorsque Pasolini isole la langue de la bourgeoisie comme étant celle du fascisme, ses raisons sont autant historiques que de rapport de classe<sup>32</sup>. Or Fernand est en train de servir les soldats allemands attablés et le propos tenu « Les Français font de bons serviteurs » ramène sa situation à celle des Français sous l'Occupation en général. C'est donc bien un rapport idéologique qui s'exprime. Vue sous cet angle, la déclamation du poème peut apparaître comme une forme de résistance

---

<sup>30</sup> Fr. Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, Paris, Flammarion, 1987, rééd. 2008, p. 206.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, *op. cit.*, pp. 322-323.

linguistique, mais surtout, elle propose une pratique du langage capable d'instaurer une autre modalité relationnelle que le rapport de domination.

Il serait simpliste de voir dans le poème l'affirmation d'une supériorité culturelle. La déclamation permet à Fernand d'inverser les rôles, de s'offrir une sortie théâtrale aussi digne que son entrée, mais surtout invite à une communication empathique basée sur la répétition. Chaque vers repris par l'officier est déformé par l'accent allemand, approprié et susceptible d'une interprétation différente : pour l'officier, le poème évoque probablement les soldats ayant la France pour tombeau alors que pour Fernand, il souligne la folie de la guerre et les prétentions illusoire du régime nazi. La répétition prolonge le moment de la déclamation, mais surtout éclaire la pluralité de sens et d'interprétation du poème, l'indirection portée par la citation, qui, à la faveur de l'ambiguïté de qui s'exprime, permet à Fernand tout comme Jallel d'assumer en public une expression personnelle, rejoignant en cela la citation de Ronsard chez Kechiche.

Si l'on s'en tient à la conception de la poésie par Pasolini, elle offre au langage la possibilité d'exprimer ce qui est enfoui en chacun, ce que le langage courant, normé socialement, n'arrive à révéler de notre relation au réel. En ce sens, le poème dans sa fonction même s'oppose à la posture de Fernand jouant au maître d'hôtel, se tenant derrière les personnes attablées comme l'étiquette l'exige, le poème donne à sentir toute la tension se jouant entre le moi social des personnages et ce qu'ils sont réellement.

Ici réside sans doute le point commun le plus fort avec la citation de « Mignonne » dans *La Faute à Voltaire* qui permet elle aussi de dépasser l'écueil des différences linguistiques et des contraintes sociales pour exprimer avec d'autant plus d'intensité les sentiments et l'intériorité des personnages, tous marginaux. L'oralité du poème, sa force polysémique, sa capacité de résistance linguistique à un usage du langage normé, cloisonné socialement et culturellement, offre la possibilité aux personnages d'exprimer publiquement leur moi profond. La poésie trouve donc ici l'emploi que lui assignait Pasolini.

Autre point commun, l'approche de Pasolini permet de souligner la dimension idéologique des dialogues comme participant de la représentation des identités sociales, mais aussi des rapports sinon de classe, mais de domination. Elle

offre en effet le mérite de donner à saisir ces mécanismes d'expression sociale et de mettre au jour la fonction éminemment idéologique que peuvent jouer les dialogues dont la nature intertextuelle est un des vecteurs de cette polyphonie linguistique, culturelle et sociale décrite par Pasolini.

Par l'attention accrue qu'elle porte aux éléments de territorialisation des dialogues, à l'opposition entre oral et écrit, aux jeux de contrastes culturels et diachroniques portés par les dialogues, à la densité de l'indirection suscitée par la citation, la notion de *pasticciaccio*, développée dans les textes critiques et théoriques de Pasolini, permet effectivement d'analyser la dimension référentielle des dialogues et le jeu de mixité des langages pouvant émerger de cette hétérogénéité. Elle nous invite à entendre la citation poétique comme objet rendant sensible tout le travail de création rythmique, linguistique porté aux dialogues, car si ce sont bien les vers qui assument la fonction poétique dans les dialogues, les processus d'appropriation dont ils sont l'objet, tout comme les jeux de contrastes qu'ils mettent en lumière, font des dialogues des objets de poésie.