

Iconoclasme, blasphème et liberté de l'Art

HASSOUNA MANSOURI
UNIVERSITE DE CERGY-PONTOISE

ABSTRACT : Mon propos est d'analyser le rapport entre l'Art et le Religieux à travers deux films : *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini et *Le Message* de Mustapha Akkad. Il y aurait au fond de ce débat une opposition de deux démarches sémiotiques qu'Umberto Eco formule en deux termes : « *in verbis* » et « *in factis* ». En analysant ces deux démarches, je mettrai l'accent sur les liens qu'elles ont avec la notion de « *L'œuvre ouverte* » dès lors qu'il s'agit d'une œuvre d'art. Je démontrerai par la suite, que le conflit naît à la faveur d'un déplacement du débat de l'esthétique au politique et, de ce fait, tourne autour d'une certaine marge de tolérance accordée à l'altérité dans ses formes les plus diverses. Celles-ci sont, dans le domaine de l'art synonymes de nouveau.

MOTS-CLES : Art – Umberto Eco – Pier Paolo Pasolini – Tolérance – L'Œuvre ouverte – Islam – Sémiotique – Altérité.

L'interprétation des œuvres d'art pourrait-elle se faire selon les préceptes qui gouvernent les mécanismes d'interprétation des textes sacrés ? Le religieux aurait ainsi un rôle important dans l'atmosphère tendue et lourde qui pèse sur nos sociétés contemporaines. Les conflits, de nos jours, trouvent souvent leur traduction dans le politique comme étant la projection ou la ramification *in factis*, entre autres, du religieux. C'est là une complexité qui serait le « moteur de nos sociétés » comme dirait Daniel Schmidt : « *Je n'aime pas les films sur le fascisme des années 30. Le nouveau fascisme est tellement plus raffiné, plus déguisé. Il est peut-être, (...) le moteur d'une société où les problèmes sociaux seraient réglés, mais où la question de l'angoisse serait seulement étouffée*¹ ».

J'aborderai ici l'idée que l'œuvre d'art est à comprendre comme un processus mental qui permet à l'artiste de se libérer du dogme de l'institution² ou de toute forme de radicalisme religieux. Dans son désir de prendre de la distance par rapport au discours dogmatique, il procède par « écart » au sens où il introduit une bifurcation dans un système qu'il ne rejette pas nécessairement en bloc. Je me suis demandé également si la sémiologie ne pourrait pas

¹ Défendant son film *L'Ombre des anges* dans une interview accordée au journal *Le Monde* du 03 février 1977 reprise par Gilles Deleuze dans *Deux régimes de fous et autres textes*, Les Éditions de Minuit, 2003.

² Religieuse essentiellement, mais nous verrons bien que cela prend des formes très variées et complexes.

apporter des éléments de réponse à la « terreur » que vit le monde actuel. Est-il alors possible de recourir à des concepts conçus pour l'étude du langage et à la compréhension des phénomènes culturels dans le cadre d'une démarche esthétique pour aboutir à quelque chose qui reste du ressort de l'éthique, en l'occurrence la tolérance ? Umberto Eco a franchi ce pas précisément dans *Cinq questions de morale*: « ... *this semantics has become the basis of an ethic: first and foremost, we must respect the rights of the corporeality of others, which also include the right to talk and think. If our fellows had respected these "rights of the body", we would not have had the Slaughter of the innocents, the Christians in the circus, saint Bartolomew's Night, the burning of heretics, the death camps, censorship, child labor in mines, or the rape in Bosnia*³. La violence naît de l'inconciliabilité des deux types de processus, phénomène qu'il aborde en osant un rapprochement avec le processus mental et sémiotique de la catachrèse : « *On ne note aucun effort herméneutique particulier, la métaphore ou l'allégorie in verbis sont comprises directement, de la même manière que nous saisissons directement une catachrèse.*⁴ » L'absence d'herméneutique, qu'Eco entend au sens de processus dynamique d'interprétation permettant la différenciation possible de sens, est à comprendre au sens de rejet de toute forme d'altérité. C'est un conflit entre deux types de vérités en fonction de deux types d'allégories : *in verbis* pour la religion, *in factis* pour la science et la philosophie. La saisie immédiate instantanée et instinctive du sens empêche toute possibilité de différence ou d'altération. La première est, ou supposée être, totale, immédiate, unique, universelle et inaltérable parce que du domaine du divin, du sacré ; la seconde est relative, changeante, multiple, dynamique parce que considérée comme étant du domaine de l'humain et du monde.

L'objectif principal est de garder un monopole au nom d'un savoir non autorisé ou d'un secret gardé jalousement définissant ainsi une sphère de savoir licite⁵, d'un savoir protégé séparé d'un autre qui serait interdit. C'est un peu à l'image du secret alchimique. « *Comme tous les secrets puissants et fascinants, le secret alchimique confère du pouvoir à qui prétend le détenir, car, de fait, il est inaccessible. Inaccessible et totalement impénétrable, puisque inconnu même de celui qui affirme le posséder. La force d'un secret réside dans le fait d'être toujours annoncé mais jamais énoncé. S'il était énoncé, il perdrait de sa fascination. Le pouvoir de celui qui annonce un secret vrai est de posséder un secret vide.*⁶».

Œuvre ouverte / œuvre fermée

³ ECO Umberto, *Five moral pieces*, (traduit de l'italien par Alastair McEwen), Secker and Warburg, 2001. p.22. L'édition française (chez Grasset, 1999)

⁴ *Op. cit.*, p. 131.

⁵ Voir ici la définition du sacré chez Mircea Eliade. ELIADE Mircea, *The Sacred and the profane*, trans. Willard R. Trask, Harcourt, New York: Brace & World, 1963.

⁶ *Les Limites de l'interprétation*, pp. 104-105

Une expression comme celle de Valéry qui affirme en parlant du texte poétique qu'« *il n'y a pas de vrai sens d'un texte* » lorsqu'elle est considérée dans la perspective de l'allégorie religieuse et la sacralité du sens littéral, est inadmissible. Eco, nuançant cela, écrit : « *Le texte, de fermé et répressif qu'il était, deviendra très ouvert, une machine à engendrer des aventures perverses (...) Rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé. Mais son ouverture est l'effet d'une initiative extérieure, une façon d'utiliser le texte et non pas être utilisé par lui, en douceur.*⁷ » C'est dire à quel point la rencontre des deux postures ; artistique, d'une part, et théologique/canonique, d'autre part, peut être fructueuse. Que dire s'il s'agit d'œuvres dont le sujet principal est la figure religieuse par excellence : l'instance porteuse d'un message Un, Total et Indivisible. Je renvoie essentiellement à trois films où la figure du Prophète/Dieu est représentée d'une manière explicite :

- *Le Message* de Mustapha Akkad⁸
- *La Ricotta* et *L'Évangile selon saint Mathieu* de Pier Paolo Pasolini⁹
- *La Dernière Tentation du Christ* de Martin Scorsese

Ma réflexion s'appuie sur le principe de l'opposition entre une lecture fermée tournée vers ce qui est prédéfinie, immuable, d'un côté, et une lecture ouverte vers une altérité possible, d'un autre côté. Mon objectif reste de défendre « ... *la nécessité d'une définition plus souple et plus « ouverte » de l'œuvre comme du monde avec pour base la dialectique de l'ordre et de l'aventure, ...* ». ¹⁰ Or la réponse, nous dit Pasolini comme tous les grands poètes conscients de ce contraste à l'instar d'un Joyce ou d'un Apollinaire¹¹, ne peut venir que de la poésie qui, sans jamais cesser d'être politique au sens profond du terme, se présente comme forme suprême de libération et de lucidité à travers laquelle le monde peut être considéré et à travers laquelle l'artiste se projette dans le réel.

Aussi bien Eco que Joyce avaient probablement lu *La jolie rousse*, ce poème prophétique de Guillaume Apollinaire dans lequel il écrit : « ... *Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention / De l'Ordre de l'Aventure / Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu / Bouche qui est l'ordre même / Soyez indulgents quand vous nous comparez / A ceux qui furent la perfection de l'ordre / Nous qui quêtions partout l'aventure / Nous ne sommes pas vos ennemis / Nous voulons nous donner de vastes et d'étranges domaines / Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir / Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues / Mille phantasmes impondérables / Auxquels il faut donner de la réalité / Nous voulons explorer la bonté contrée*

⁷ ECO Umberto, *Lector in Fabula*, Paris: Grasset, 1985, pp. 73-74.

⁸ *Le Message*, [The Message / Al Rissalah], (Mustapha Akkad, 1976, G.B./U.S.A./Lybie/Koweit)

⁹ *Rogopag*, un film à sketches réalisés par Rossellini, Godard, Pasolini et Gregoretti, France-Italie, 1963. Il est aussi connu sous d'autres graphies : *RoGoPaG*, *Ro.Go.Pa.G.* ou *Ro.Go.PaG*. Le titre italien est *Laviamoci il cervello*. Pasolini s'est inspiré de tableaux peints au 16^e siècle (dont une huile par le peintre Jacopo Carucci plus connu sous le nom de Pontormo intitulée la "*Déposition de la Croix*")

¹⁰ ECO Umberto, *L'Œuvre Ouverte*, Editions du Seuil, Paris, 1965.

¹¹ *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Gallimard, 1925, p. 220

énorme où tout se tait / Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir / Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières / De l'illimité et de l'avenir... »

Le refus de s'ouvrir sur tout ce qui est « autre » produit un esprit de renfermement sur soi et donc de rejet de toute forme possible d'altérité. Ce renfermement est, à la base, intellectuel et se traduit au plan des faits par un comportement violent à l'encontre de celui ou ceux qui, consciemment ou non, prônent l'ouverture et défendent des idées nouvelles. Je me propose d'interroger ce rapport entre le Religieux et l'Art du point de vue de la sémiologie, pour ramener le tout à une opposition entre mono-sémisme et poly-sémisme, appelée plus simplement « ouverture ».

Iconographie versus Iconoclasme

Ces films ont comme principal sujet, la représentation de la figure religieuse par excellence chez les musulmans et chez les chrétiens qui est le prophète Mahomet pour les premiers, Jésus Christ pour les seconds. De ce fait, ils sont situés au centre d'une tension entre le Religieux et l'Art, un conflit entre ce qu'Adorno appelle « *Autonomous Art* » et « *Accommodity Art* ». Ceci résume à mon sens, le cadre d'un combat mené par les forces créatrices et progressistes contre ce qu'Herbert Marcuse appelle « *le caractère assertif de la culture*¹² » ou « *The Affirmative Character of Culture* ».

Il s'agit en effet d'œuvres cinématographiques qui ont suscité des polémiques suite à des décisions de censure par des instances religieuses ou ayant comme référence un discours religieux. La censure étant une réaction de conservatisme contre un élan d'écart par rapport à une vision arrêtée du symbole religieux considéré comme l'essence des religions. Le cas le plus évident se trouverait dans le cinéma arabe puisqu'il est confronté au dogme de l'iconoclasme dans le sens de l'interdiction fortement admise de représenter le prophète et les saints visuellement.

Le Message (Al-risâlah, 1976) du réalisateur syrien Mustapha Akkad est, en effet, un film culte pour les sociétés arabo-musulmanes. Le film raconte l'apparition de l'Islam et la naissance de l'Etat islamique en Arabie¹³. Or, dans tout le film, le prophète, qui en est le personnage principal, n'est jamais montré. Le rôle n'est pas incarné par un acteur. Avant le tournage du film,

¹² Marcuse donne la définition suivante de la « *affirmative culture* » : « . . . *culture of the bourgeois epoch which led in the course of its own development to the segregation from civilization of the mental and spiritual world as an independent realm of value that is also considered superior to civilization. Its decisive characteristic is the assertion of a universally obligatory, eternally better, and more valuable world that must be unconditionally affirmed: a world essentially different from the factual world of the daily struggle for existence, yet realizable by every individual for himself 'from within', without any transformation of the state of fact ... » in *Negations: Essays in Critical Theory*, trans. Jeremy J. Shapiro, Boston, Beacon Press, 1968.*

¹³ Akkad a réalisé une version anglaise du même film intitulée *Mohammad : messenger of God* avec Anthony Quinn, Irène Papas dans les rôles principaux. Le film est une production britannique, libanaise, libyenne. C'est cette version qui lui a valu une menace de mort de la part des fondamentalistes.

le scénario a dû passer par une commission d'orientation et sous l'instigation de l'institution religieuse représentée par Al Azhar¹⁴, celle-ci a stipulé qu'il n'en était pas question que le prophète soit représenté physiquement, donc on ne doit, en aucun cas, voir ses traits ni entendre sa voix.

Le scénario a été réécrit pour contourner cette interdiction. Dans le film, il y a des moments où l'on est supposé voir le messager de Dieu, or l'écran reste vide comme le « pillow shot » dans le cinéma japonais tel qu'il est décrit par Noël Burch¹⁵, et correspondant à un moment de forte signification spirituelle. Cela correspond à des moments légendaires dans l'hagiographie : lorsque le prophète marche au milieu du désert sous l'ombre d'une nuée protectrice, lorsqu'il se cache dans une grotte où il est protégé par une araignée et un pigeon, ou encore lorsqu'il échappe à la tentative de le tuer orchestrée par les tribus arabes, ou aussi lorsqu'il arrive sur le dos de son chameau et va désigner l'endroit où allait être édifiée la première mosquée dans l'Histoire à Médine. Lorsqu'il est supposé prendre la parole, l'astuce trouvée par Akkad est de faire parler l'un de ses compagnons à sa place ou encore par une voix-off anonyme qui n'est pas présentée comme étant la sienne propre.

Ceci crée un phénomène très particulier par rapport à l'idée de l'ambiguïté, non pas telle que l'entendait Michel Chion¹⁶ quand il traitait de « L'image pour l'oreille », mais un phénomène complètement opposé à l'analyse qu'il fait de l'usage du son « off » chez Bresson et Tarkovski. Les deux cinéastes utilisent des sons ambigus accompagnés d'un montage inter-sensoriel de sorte que cela suscite une multiplicité d'interprétation dans l'esprit du spectateur. Il est ainsi poussé à envisager des sources indéterminées pour les sons qu'il entend.

Chez le cinéaste syrien, le phénomène est inversé. La source de l'image est occultée visuellement, mais par cela même sa présence est renforcée, non seulement en tant que représentation mentale, mais en tant que principe d'interdiction. Le spectateur retient la source de la voix qui est supposée admise comme étant celle du prophète, et intériorise le principe de la visualisation non tolérée et d'une limite infranchissable. L'impact de cette ellipse optique de la représentation visuelle du prophète ne produit pas un effet d'ambiguïté mais celui de

¹⁴ L'Égypte est un pays profondément islamisé. « *Les principes de la sharî'a sont la source principale de la législation, La Haute Cour constitutionnelle et la référence à la loi islamique* ». Cf. DUPRET Baudouin, *Egypte-Monde arabe*, Cairo n° 2, 1999, new séries 107-125.

¹⁵ Noël Burch parle de « pillow shots » ou « cutaway still-lives » : « *The particularity of these shots, écrit-il, is that they suspend the diegetic flow [...] while they never contribute to the progress of the narrative proper, they often refer to a character or a set, presenting or re-presenting it out of a narrative context. Pillow shots (the term is derived from Japanese poetry) most often achieve their uniquely de-centering effect by lingering unexpectedly on an inanimate object. 'People are perhaps known to be near, but for the moment they are not visible, and a rooftop, a street-light, laundry drying on a line, a lampshade or a tea-kettle is offered as centre of attention. The essence of the pillow shot, then, lies in the tension between the suspension of human presence and its potential return.* » Cf. *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*, révisé et édité par Annette Michelson, London Scholar Press, 1979.

¹⁶ CHION Michel, *Audio Vision: sound on screen*, trans. by Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press), 1994.

certitude ayant pour seul effet la loi de l'interdiction. Le spectateur dans ce cas ne participe pas au processus cognitif et le signe garde sa structure binaire.

Quand Chion écrit « [the] *transensorial perception, sounds which leave us with a memory that is more visual than auditory [...] concrete music in its conscious refusal of the visual, carries with it visions that are more beautiful than images could ever be.*¹⁷ » Il faudra remplacer « beautiful » qui est issu de l'idée de la multiplicité de visions due à l'ambiguïté du signe sonore par « powerful » qui est liée à l'idée de la « mono signifiance » et à la loi de l'interdiction.

La force de la poésie

La représentation du Christ aussi pose problème pour l'institution chrétienne. Le principe de visualiser le messager de Dieu n'est pas prohibé en soi. L'Église est fondée sur le principe de la représentation allégorique scripturale ou picturale¹⁸. Cela est en rapport avec le fond didactique de l'art chrétien auquel Umberto Eco trouve un grand intérêt dans sa réflexion sur l'esthétique médiévale : « ... *L'Histoire du monde, relayée et traduite par la synthèse scripturale, s'immobilise en une succession d'images. Le calcul allégorique est sans défaut, tous les éléments architectoniques, plastiques et sémantiques sont en place pour permettre la communication didactique*¹⁹ ». C'est ainsi que nous pourrions comprendre le grand nombre d'expressions artistiques iconographiques, et surtout de films s'inspirant de la Bible en Occident. Nous pourrions bien citer *Le Messie*²⁰ de Roberto Rossellini ou encore son œuvre colossale pour la télévision italienne *Les Actes des apôtres*. Ces films s'inscrivent dans la même visée didactique recherchée par l'Église : « *A partir des années soixante, Rossellini, persuadé que la télévision est désormais le lieu de toutes les inventions, consacre la fin de sa vie à une série de téléfilms didactiques sur l'histoire de l'humanité et de ses grands penseurs : L'âge du fer, Le Messie, Socrate.*²¹ »

Entre l'iconographie chrétienne et l'iconoclasme dans l'Islam²² il y a une différence de degré. Alors que l'iconographie est prohibée en Islam, du moins dans la version sunnite et officielle,

¹⁷ *Op. cit.*, p. 137.

¹⁸ La croix elle-même, les vitraux, la chapelle Sixtine, les cathédrales etc.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 126. Umberto Eco fait référence à l'ouvrage d'Émile Mâle, *Arts et artistes du Moyen Age*, publié chez Armand Colin en 1947, puis réédité chez Flammarion en 1968.

²⁰ *Le Messie* est présenté en avant-première à l'église de la Trinité de Monts à Paris. Interviewé, Rossellini aurait affirmé qu'il avait fait une lecture très attentive des évangiles pour combattre une approche approximative de l'Histoire.

²¹ FRAPPAT Hélène, « Roberto Rossellini », in *Cahiers du cinéma*, 2007.

²² On pourrait tenter un développement sur les rapports historiques entre les religions et les conséquences sur les différentes limites. L'Islam étant postérieur au Christianisme, il se pourrait que l'interdiction de la représentation visuelle soit due à une volonté de différenciation. Mais cela est aussi, une explication qui pourrait être plus évidente, en rapport avec le contexte de la naissance de l'Islam, celui des populations croyant en des statues. Lire à ce propos Bakker, F.L., *The Challenge of the Silver Screen: An Analysis of the Cinematic Portraits of Jesus, Rama, Buddha, and Muhammad*, Leiden, Brill, 2009.

pour l'Église chrétienne, il n'y pas d'interdiction mais il y a une volonté foncière de contrôler l'image véhiculée du Christ dans le sens où cela ne doit pas s'éloigner de la représentation institutionnelle et dogmatique. Les idées que les artistes tentent de construire autour de la figure du Christ et qui s'éloignent de cette représentation sont considérées comme des écarts intolérables quand elles ne se limitent pas à ce cadre déterminé soit par le mode et le ton soit par le degré d'écart et de concordance avec la représentation autorisée.

Depuis le Moyen Age, la représentation du Christ dépend de l'intention didactique des auteurs et du cadre dans lequel s'inscrirait cette représentation. C'est dans ce sens que s'inscrit la réflexion d'Umberto Eco quand il écrit : « *Entre un Origène qui croit devoir insister, pour contenter son rigorisme, sur la laideur physique du Christ, et les théologiens du 13^{ème} siècle qui font du Christ le prototype de la configuration artistique resplendissante de beauté, on assiste à une maturation de l'ethos, de la morale chrétienne, et à la naissance d'une théologie des réalités terrestres.* »²³

On retrouve cette même intention didactique à l'époque moderne. L'Église a très tôt compris l'importance du rôle que le cinéma pouvait jouer dans l'éducation des fidèles. C'est dans ce sens que Pie XI déclarait déjà en 1936 que : « *Le cinéma est une véritable école populaire : il est impossible de découvrir aujourd'hui un moyen d'influence capable d'exercer sur les foules une action plus décisive.* »²⁴

Les deux approches de l'image, mentionnées par Eco, sont tributaires de l'interprétation et du sens que l'on veut donner à l'intention didactique de l'époque. Les notions esthétiques de laideur et de beauté étaient étroitement liées à l'implication morale de la religion. Cette dernière devient de plus en plus proche du monde réel dans le sens où elle est projetée dans le politique. Cette évolution est linéaire. Il y a eu comme une distanciation entre la réalité concrète et le Christ comme idéal. Il n'est plus tolérable de lui donner une représentation où il est confondu avec le moindre aspect de laideur. Il n'est même pas autorisé de le représenter dans sa dimension humaine qui est synonyme d'imperfection. Dans les deux cas, enlever l'aspect sacré de la figure engendrerait une peur panique de la faire descendre au rang d'existence ordinaire, ce qui s'oppose naturellement avec son fondement sacré.

Pasolini est peut-être le cinéaste qui a le plus exploré cette tension entre le Religieux et l'Art. En restant proche au plan des faits de la version biblique, l'auteur de *L'Évangile selon saint Mathieu* a reçu une consécration de l'institution catholique au festival de Venise²⁵. Pourtant Jésus est présenté dans sa dimension humaine et comme un révolutionnaire. Plus encore, il est un pur marxiste, selon Gino Moliterno²⁶. Il s'agirait d'une version de l'Évangile tel qu'il est prêché par

²³ *Op, cit.*, p. 260.

²⁴ Pie XI, *Vigilanti Cura*, 1936

²⁵ 24ème Mostra, 4 septembre 1964

²⁶ « ... *quasi-Marxist version of the Gospel preached by a harsh and uncompromising Christ who was in many ways a revolutionary and a provocateur not unlike Pasolini himself.* » Pier Paolo Pasolini, in *Senses of cinema*, November 2002.

un Jésus révolutionnaire et provocateur qui refuse tout compromis. En effet, Pasolini lui-même affirmera plus tard, que « ... les catholiques ont le sentiment que je représente un Christ mauvais. Il n'est pas mauvais, il est juste plein de contradictions²⁷. » Non seulement, Jésus est ramené à sa dimension humaine, mais en plus, il est doté d'une idéologie spécifique, ou du moins, il est présenté comme l'un de ses symboles possibles. Il ne s'agit pas seulement d'une lecture de la Bible, mais d'une utilisation de la figure chrétienne par excellence pour une démonstration idéologique.

Le film qui a le plus choqué l'institution catholique et ses ramifications dans la bourgeoisie italienne c'était bien *La Ricotta*. Tout en gardant la même source des faits, Pasolini prend beaucoup de liberté de ton. Bien que celle-ci soit située apparemment au niveau de la forme, elle n'a pas laissé l'institution religieuse et politique indifférente. L'auteur a failli être condamné à quatre mois de prison avec sursis pour « outrage à la religion de l'Etat ». Les accusations se seraient appuyées notamment sur le moment où Orson Welles, dans le rôle du metteur en scène, alter ego de Pasolini, est interviewé par un journaliste. A la question sur ce qu'il veut dire par le film, il répond : « Mon christianisme le plus intime, le plus profond et le plus archaïque »²⁸. On se demandera bien comme Gilles Deleuze, au sujet de l'antisémitisme du film de Daniel Schmidt, où est l'anticatholicisme dans des mots pareils. A celle sur la société italienne, il ajoute : « Le peuple le plus analphabète et la société la plus ignorante d'Europe. »²⁹ Ainsi, le cinéaste déclare la guerre à un système à deux têtes : l'Église pour ce qui est de l'institution religieuse, et la bourgeoisie qui détient le pouvoir politique.

Ethique et politique

S'il y a un point commun entre ces cinéastes, c'est bien l'accusation d'iconoclasme. Celle-ci est liée au recul que l'artiste prend par rapport au postulat arrêté par le discours religieux dans sa version la plus conservatrice. En fait, tous, mais à des degrés différents certes, se rejoignent au niveau de cette interdiction : tant que le film n'est pas en concordance avec une certaine vérité religieuse, il n'est pas toléré. Cette vérité pourrait être celle de l'institution officielle ou celle d'un autre type, beaucoup plus diffus et indiscernable, comme celle des tendances radicalistes. L'icône religieuse ou l'image mentale des prophètes est un signe parfait parce qu'il est empreint de divinité : « *Saint Thomas* (au sujet du christianisme) traite ce sujet en parlant de l'image par excellence, c'est-à-dire du fils vu comme espèces ; le christ est beau parce qu'il est l'image du

²⁷ « Catholics come out of the film feeling a bit shaken up, feeling that I have made Christ bad. He's not bad in fact; he's just full of contradictions ». *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack*, London: Thames and Hudson, 1969, p. 87.

²⁸ Interview mise en scène dans le film même.

²⁹ *Ibid.*

Père.³⁰ » La même idée se retrouve aussi en Islam par rapport au Prophète mais sans le principe de filiation.

Or, dans *La Dernière Tentation du Christ*, une grande part est accordée à la fiction³¹ puisque, de toute façon, le film est une adaptation d'un roman. Jésus est faible de personnalité. Il est habité par le doute. Pourtant, il tient un discours de révolutionnaire. Juda est, au contraire, très sûr de lui-même et prend très souvent le dessus sur Jésus. La bifurcation qui intervient lorsque Jésus est sur la croix et qu'il renonce à son immortalité suivie de la vie d'homme qu'il va mener jusqu'à la mort, constitue le grand écart introduit dans la trame des faits. Ces écarts par rapport aux faits et aux traits des personnages sont appuyés par les scènes choquantes pour l'institution religieuse, notamment celles où l'on voit Jésus ayant des rapports sexuels, tel un homme ordinaire, qui plus est sous le regard protecteur d'un ange. Là encore, la désacralisation va de pair avec la moralisation du propos.

Dans *La Ricotta*, c'est plutôt le ton général de la satire qui est dominant. Pasolini a en tête les faits parce qu'il avait tourné presque en même temps *L'Évangile selon Saint Mathieu*. Or, le propos de *La Ricotta* n'est pas du tout l'histoire de la Bible. Il s'agit plutôt d'un exercice de style où il y a beaucoup de liberté de ton et de poésie. Il s'agit d'un film dont le sens se construit sur plusieurs niveaux autour du projet de la représentation du symbole du Christianisme. Pasolini met en place un mécanisme de distanciation à plusieurs niveaux dont la mise en abyme et, surtout, la caricature. Ceci donne naissance à une atmosphère comique en rupture avec le « sérieux » traditionnel du sujet. Le discours religieux se trouve malmené, dénigré par le processus caricatural.

En effet, le film contient des propos explicitement provocateurs. Ce qui est contesté par Pasolini, ce n'est pas le religieux en soi, qui reste un composant fondamental d'une matrice pour la pensée humaine, d'où la notion de « catholicisme archaïque », mais plutôt, la projection politique du religieux. Or, c'est cela-même qui a provoqué la réaction violente de l'institution qui cherche à défendre la prise qu'elle a sur la réalité.

Dans son prologue en forme d'intertitre qui fait office d'autorité, Pasolini tient un discours sans ambiguïté sur l'importance de l'histoire de la Passion et le texte de la Bible³². Ce qui fait qu'au plan du contenu, il y a équilibre mais cela signifie aussi que tout est susceptible d'être objet de dérision. Pasolini se moque de tout y compris de lui-même. Il n'y a qu'à voir les grimaces et le

³⁰ Cf. *Art et Beauté dans l'esthétique médiévale*, p. 18

³¹ KAZANTZAKIS Nikos (1883-1957), *La dernière Tentation*, trad. par Michel Saunier, Paris, Plon, 1959

³² « *Non e difficile prevedere per questo mio racconto dei giudizi interessati, ambigui, scandalizzati. Ebbene, io voglio dichairare che, comunque si prenda « La Ricotta », la Storia delle passioni che indirettamente « La Ricotta » rievoca, e per me la piu grande che sia mai accaduta, e i Testi che la raccontano i piu sublimi che siano mai stati scritti* ». Je reproduis ici le texte italien à partir du film. Voici ce dont serait le sens en français : *Il n'est pas difficile de prévoir les réactions intéressées, ambiguës et scandalisées à mon histoire. Soit, je tiens à déclarer que, quelle que soit la manière dont La Ricotta est reçue, l'histoire de la Passion que La Ricotta évoque indirectement, est pour moi l'histoire la plus grande qui a pu avoir lieu, et les textes qui la racontent les plus sublimes qui n'aient jamais été écrits.* »

ton d'Orson Welles lorsqu'il répond au journaliste, ou encore, lorsqu'il lit des extraits de la poésie de Pasolini même. Comme si le cinéaste, par le ton moqueur et ironique dans lequel baigne tout le film, se posait la question du degré de liberté³³ que peut avoir un artiste et la mesure dans laquelle il est possible de se libérer du sens limité, réduit.

Aussi bien chez Scorsese que chez Pasolini, il y a une volonté de quitter le champ du religieux. D'emblée, les deux cinéastes prennent du recul par rapport à la Bible. Le premier partira d'un roman, le second ne gardera de l'histoire du Christ que les grandes lignes. La version biblique des faits reste donc à l'arrière-plan comme source d'inspiration et non pas comme matériau direct du récit.

Il y aurait donc une zone d'idées et d'images interdites aux profanes et aux non-initiés. En fixant cette limite, c'est la religion qui décide de ce qui peut être représenté ou non et de la manière dont il peut l'être. D'où l'ampleur des conflits autour de l'image que ces films donnent des prophètes. Pourtant, chez tous les auteurs que je traite, sans exception, il n'y a pas de contestation absolue ni de l'existence des prophètes ni de leur valeur historique. Certains, comme *L'Évangile selon saint Mathieu* de Pasolini ou *Le Message* de Akkad, sont même cautionnés par l'institution dans le cadre d'un compromis démagogique-pédagogique. Le danger se situe au niveau de l'impact que ces représentations peuvent avoir, dans la mesure où ils constituent, consciemment ou non, une menace de remise en cause du pouvoir de la religion sur les consciences. Ce qui est craint, à la limite, ce n'est pas l'œuvre en soi, mais comment l'œuvre peut composer avec la réalité. Autrement dit, tout le danger se situe au niveau de la réception de l'œuvre et surtout la marge de liberté qu'elle peut apporter à l'interprétant.

Il s'agit, quand on y regarde bien, d'accusation non fondée. Est-ce qu'il y a bien iconoclasme dans ces films ? Est-ce qu'il y a nécessairement des idées antireligieuses dès qu'un artiste touche au religieux ? Ou bien parlerons-nous aussi, suite à Gilles Deleuze de « ... *l'inanité radicale de cette accusation* ³⁴ » Dans le même article contre la censure du film de Daniel Schmidt, Deleuze s'élève contre le déplacement du débat du terrain esthétique à celui du politique : « *Il devient très difficile alors de parler de la beauté, de la nouveauté et de l'importance de ce film.* »³⁵ La censure religieuse est une forme de défense qui consiste à se préserver un espace infranchissable, en déplaçant le débat du cadre esthétique vers celui de la théologie, ou du moins, en accordant au préalable une supériorité à celle-ci contre celle-là. Il y a d'emblée appropriation- réappropriation de la figure. Le religieux ramène toute expression vers « Un SENS », seul et unique, originel, a-historique, « *arborescent* » diraient Deleuze et

³³ C'est ce que les caricatures du prophète de l'Islam posent mais sans se placer sur le plan esthétique. Nous restons dans le niveau général et direct de la liberté d'expression mais surtout dans le cadre de l'accès interdit aux profanes aux figures-signes sacrés des religions.

³⁴ *Le Monde* du 03 février 1977 repris dans *Deux régimes de fous et autres textes*, Les Éditions de Minuit, 2003 au sujet de *Les Ordures, la ville et la mort*, le film qui était censuré par le ministère français de la culture sous la pression de quelques lobbys.

³⁵ Ibid.

Guattari³⁶ ; par contre l'Art reste ouvertement orienté vers le possible, tourné vers des « *lignes de fuite* ».

L'on voit ainsi, comment les polémiques ou les tensions suscitées par les œuvres cinématographiques abordées dans notre essai émanent d'une opposition entre deux procédés de cognition correspondant aux deux catégories sémiotiques définies par Umberto Eco : *ratio facilis* et *ratio difficilis*. « *Nous avons un cas de ratio facilis, écrit-il, quand une occurrence expressive concorde avec son propre type expressif tel qu'il a été institutionnalisé par un système de l'expression et, en tant que tel prévu par le code.... Nous avons un cas de ratio difficilis quand une occurrence expressive concorde directement avec son propre contenu, soit parce qu'il n'existe pas de type expressif préformé, soit parce que ce type expressif est déjà identique au type de contenu.*³⁷ » Pour appliquer ces définitions au contexte de ma réflexion, je dirai tout simplement, que le discours religieux procède par *ratio facilis* alors que celui de l'Art procède par *ratio difficilis*.

Je reste toutefois prudent quant à l'application de ces concepts. Umberto Eco les mentionne dans le cadre plus large de la sémiotique³⁸. Mon outil théorique aura été essentiellement le concept de l'ouverture de l'œuvre d'art et ses ramifications conceptuelles. Il s'agit tout d'abord pour moi d'analyser la manière dont deux modes de pensée sont incompatibles et comment de cette incompatibilité naît la tension déplaçant ainsi le débat de l'esthétique au politique tout en sachant que la distance n'est pas aussi évidente que cela.

Je ne pense pas être anachronique en abordant la question de l'interprétation du point de vue du religieux. La question qui n'a cessé d'être posée de plus d'un point de vue et quelle que soit l'époque c'est : Y a-t-il « Un » sens au monde ou à toute œuvre d'art qui tente de faire sens, y a-t-il plus d'un sens, ou pas de sens du tout ? Or, si Umberto Eco porte un coup dur à l'unicité du sens, il reste indécis quant à sa multiplicité et à la portée de l'ouverture de l'œuvre d'art : « *La destruction du concept « plat » du signe ne doit pas amener, en effet selon lui, ... aux excès opposés de l'interprétabilité incontrôlée et à la conviction déconstructiviste qu'il n'y a pas de vrai sens d'un texte.*³⁹ » Il semble que le compromis est nécessaire et que le processus d'interprétation n'est pas sans limite, surtout que, poser la question du sens multiple est

³⁶ Cf. l'opposition entre l'arbre et le rhizome dans *Rhizome : introduction*, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Les éditions de Minuit, Paris, 1976.

³⁷ *La Production des signes*. Op. Cit. p. 23-24.

³⁸ Je me contenterai pour l'instant, quitte à nuancer mon propos par la suite, à le suivre dans l'idée que : La sémiotique générale est « ... *La forme la plus aboutie de la philosophie du langage telle qu'elle l'a été chez Cassirer, Husserl ou Wittgenstein.* » *Sémiotique et philosophie du langage*, Presses Universitaires de France, 1988, p. 14. Plus tard, il expliquera le *consensus gentium* par rapport auquel il se situe : « *Des Stoïciens au Moyen Age, de Locke à Pierce, de Husserl à Wittgenstein, on a cherché non seulement le fondement commun entre théorie du signifié linguistique et théorie de la représentation « picturale » mais aussi celui entre théorie du signifié et théorie de l'inférence.* » Ibid. p. 25.

³⁹ *Sémiotique et philosophie du langage*. Op. Cit, p. 14.

réductible à l'expression de l'altérité et comme différence ontologique et comme altération du « Même ».

Or, si l'altérité est bien tolérée sur le plan esthétique, elle l'est moins dès qu'elle est placée au plan du politique considéré à travers le prisme du religieux au sens spécifique mais aussi au sens de mode de pensée. Mais cela ne veut-il pas dire en fin de compte, que le multiple a besoin de l'Un pour exister ? Et est-ce que l'ouverture n'a de sens que comme un désir de se libérer d'une limite imposée ? Quand on forme le projet de représenter le symbole religieux par excellence, on est nécessairement dans le domaine politico-religieux. Akkad dans *Le Message*, tout comme Pasolini dans *L'Évangile selon Saint Mathieu*, sont au service d'une certaine idée du Religieux. Mais, en même temps, ils accaparent la figure religieuse pour faire œuvre, pour faire sens, lequel va au-delà de la signification religieuse de départ. Ces films sont tolérés par l'institution non parce qu'ils sont conformes à sa vision, mais parce que là où ils introduisent une altération de sens, ils restent peut-être inaccessibles au public.

En revanche, c'est lorsqu'un film, comme *La Ricotta*, interpelle poétiquement le spectateur et donc agit au niveau de la réception, qu'il devient menace, danger. Le non-sens de ce point de vue, même si c'est toujours en apparence seulement et en rapport avec le sens attendu, est le plus dangereux. L'artiste se proposant comme une ouverture dans l'espace circonscrit par le religieux, crée un autre espace de vérité possible qui tente d'échapper au contrôle, lequel prépare un espace encore moins contrôlé, celui de la réception. Nous sommes là face à un processus de « dissémination » que le religieux ne saurait tolérer mais qui reste un des fondements de l'expérience esthétique.

Bibliographie

APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Paris, Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1925.

BAKKER, F.L., *The Challenge of the Silver Screen: An Analysis of the Cinematic Portraits of Jesus, Rama, Buddha, and Muhammad*. Leiden: Brill, 2009.

BENJAMIN Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 1969.

NOEL Burch, *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*, révisé et édité par Annette Michelson, London Scholar Press, 1979.

CHION Michel, *Audio Vision: sound on screen*, trans. by Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1994.

DELEUZE Gilles, *Deux régimes de fous et autres textes*, Paris, Les éditions de Minuit, 2003

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Rhizome : introduction*, Paris, Les éditions de Minuit, 1976.

DUPRET Baudouin, « Egypte-Monde arabe », in *Cairo* n° 2, 1999.

- ECO Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Bernard Grasset et Fasquelle, 1997.
- *Five moral pieces*, (translated from the Italian by Alastair McEwen), Secker and Warburg, 2001.
 - *Lector in Fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1985.
 - *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965. / *Opera aperta*, publiée chez Bompiani, Milan, 1962.
 - *La Production des signes*, Poche, Librairie Générale Française, 1992.
 - *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988. Traduction de *Semiotica et filosofia del linguaggio*, Giulio Einaudi editore s.p.a. 1984.
- ELIADE Mircea, *The Sacred and the profane*, trans. Willard R. Trask, Harcourt, New York, Brace & World, 1963.
- FASSBINDER Rainer Werner, *Les Ordures, la ville et la mort*, 1975.
- FRAPPAT Hélène, « Roberto Rossellini », in *Cahiers du cinéma*, Paris, 2007.
- JOYCE James, *Dedalus : portrait de l'artiste jeune par lui-même*, Paris, Gallimard, 1943.
- KAZANTSAKIS Nikos (1883-1957), *La Dernière tentation*, trad. par Michel Saunier, Paris, Plon, 1959.
- MALE Émile, *Arts et artistes du Moyen Age*, Paris, Armand Colli, 1947.
- MARCUSE Herbert, *Negations: Essays in Critical Theory*, trans. Jeremy J. Shapiro, Boston, Beacon Press, 1968.
- MOLITERNO Gino, « Pier Paolo Pasolini », in *Senses of cinema*, November 2002.

Filmographie

- Le Message* [Al Rissalah], (Dir : Mustapha Akkad, 1976, G.B./U.S.A./Lybie/Koweit).
- Rogopag* (Dir : Pier Paolo Pasolini, Italie, 1963).
- L'Évangile selon saint Mathieu* (Dir : Pier Paolo Pasolini, Italie, 1964).
- Le Messie* (Dir : Roberto Rossellini, Italie, 1975).
- Les Actes des apôtres (Dir : Roberto Rossellini, Italie, 1968).
- L'Ombre des anges* (Dir : Daniel Schmidt, Suisse-Allemagne, 1975/1976).
- La Dernière Tentation du Christ* (Dir : Martin Scorsese, Etats Unis, 1988).

ABSTRACT: Based on two films: *La Ricotta* by Pier Paolo Pasolini and *The Message* by Mostapha Akkad, I plan to question the relation between Art and Religion. Two semiotic approaches seem to be in opposition in this debate. We will call them *in verbis* and *in factis* following the Umberto Eco's terminology. Dealing with works of Art, I will point at the link that these two concepts have with the idea of *The Open Work*. As for me, the conflict is produced by the shift of the debate from aesthetics to politics. It turns around a margin of tolerance and openness to all kinds of otherness. In Art this leads to renewal.

KEYWORDS: Art, Religion, Pier Paolo Pasolini, Tolerance, Open Work, Islam, Sémiotics, Otherness, Umberto Eco.

ملخص

هدف هذا المقال هو تحليل بين الفن والدين من خلال فيلمين: "لا ريكوتا" لبيار باولو بازوليني و"الرسالة" لمصطفى عقاد. في صلب هذه العلاقة تباين بين طريقتين سيميائيّتين يحددهما امبرتو اكو بعبارتين: "بالفعل" و"بالحدث".

في تحليل الطريقتين سأشدد على الروابط التي تجمعهما بفكرة "العمل المنفتح" عندما يتّصف بالعمل الفنّي بالمطلق. سأبرهن بعد ذلك أن الصراع ينشأ عندما تنحرف المناقشة في الموضوع عن بعدها الجمالي إلى بعدها السياسي، وفي هذه الحالة ستدور حول مدى تقبلها من الآخرين في مختلف اشكالها. فهذه الأخيرة في مضمار الفن مرادفة للتجدد.

الكلمات الجوهرية:

فنّ امبرتو إكو بيار باولو بازوليني تقبل الآخر العمل المنفتح الاسلام السيميائيّة الغيريّة.

Notice biographique : Hassouna Mansouri est né en Tunisie et vit et travaille à Amsterdam, Pays-Bas. Actuellement il est rattaché à l'université Seine-Saint-Denis où il prépare un doctorat sur Henry de Montherlant. Il a étudié les lettres françaises en Tunisie et en France. Il est enseignant de français et critique de cinéma et est très actif dans des organisations internationales de la presse cinématographique : la fédération africaine des critiques de cinéma et la fédération internationale de la presse cinématographique. Il a publié plusieurs ouvrages consacrés au cinéma dit du Sud : *De l'identité, ou pour une certaine tendance du cinéma Africain* (Tunis, 2000), *L'Image confisquée* (Amsterdam, 2010), *They will not represent themselves* (Amsterdam, 2013).