

**LA PATINOIRE DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT  
AU MIROIR DE LA RICOTTA DE PIER PAOLO PASOLINI :  
CONVERGENCES DIVERGENTES DANS UNE CHAMBRE  
D'ÉCHOS**

MARGARETH AMATULLI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO CARLO BO

margherita.amatulli@uniurb.it

Citation: Amatulli, Margareth (2024) « *La Patinoire* de Jean-Philippe Toussaint au miroir de *La ricotta* de Pier Paolo Pasolini : convergences divergentes dans une chambre d'échos », in Margareth Amatulli et Christophe Meurée (éds.) *Jean-Philippe Toussaint et l'Italie*, *mediAzioni* 45: A33-A46, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/20992>, ISSN 1974-4382.

**Abstract:** Jean-Philippe Toussaint's *La Patinoire* is inspired by Pasolini's *La ricotta*, according to the words of the Belgian writer-director. A catoptric anamorphosis connects the two cinematic works, and the contrasting dialectic that drives the Pasolinian short film allows for a deeper reading of Toussaint's film. Through an analysis of the divergent convergences between *La Patinoire* and *La ricotta*, we will demonstrate Toussaint's critique of the film industry, as well as the homage that the writer pays to Italian auteur cinema.

**Keywords:** *La Patinoire*; *La ricotta*; Toussaint (Jean-Philippe); Pasolini (Pier Paolo); metafilm; anamorphosis.

Pour Magi et Christophe

Dans *Les Écritures de l'image par Jean-Philippe Toussaint. Expérimentation et sémentation au XXI<sup>e</sup> siècle*, Claire Olivier rapproche *Nue*, le roman qui clôt la trilogie toussanctienne retraçant les quatre saisons de la vie de Marie Madeleine Marguerite de Montalte, du film *La ricotta* de Pasolini (Pasolini 1963) par l'intermédiaire de l'esthétique baroque du metteur en scène italien, centrée sur le rapport du cinéma à « l'illusion et à la conscience de l'illusion » (Olivier 2021 : 227). La présence directe de tableaux vivants dans le film et ceux auxquels certaines scènes du roman renvoient indirectement, en témoignent. Comme l'affirme Olivier : « Il ne serait pas insensé d'aller jusqu'à retrouver dans cette proximité entre le texte toussaintien et le court-métrage pasolinien une "anamorphose catoptrique" qui reprend ces jeux de reflets déformants » (*ibid.*). Or, il me semble que ce même processus réflexif pourrait également s'adapter à la relation de proximité qui lie *La Patinoire* (Toussaint 1999), le film que l'écrivain-cinéaste belge réalise en 1999, au court-métrage que l'écrivain-cinéaste italien tourne en 1962.

Précisons d'abord en quoi consiste ce processus de déformation de la perspective : « L'anamorphose catoptrique est l'art de peindre un dessin apparemment sans signification, qui, lorsqu'il sera vu par l'intermédiaire d'un miroir, révélera son véritable sens » (De Comité 2010). Au-delà du jeu des reflets déformants que les deux œuvres contiennent – la présence des tableaux vivants –, on peut considérer *La ricotta* comme une sorte de miroir qui permet d'identifier les lignes thématiques sous-jacentes à *La Patinoire*, une œuvre qui, à première vue, semble dépourvue d'une profondeur sémantique significative. Sorte de « subterfuge optique » (Baltrušaitis 1996 : 7) l'intertexte, ou mieux l'interfilm pasolinien, revendiqué par Toussaint lui-même, offre un nouvel horizon de lecture ; sa signification ne se réduit pas à sa lisibilité immédiate, mais convoque la participation active du spectateur de cinéma et du lecteur toussanctien pour en démultiplier le sens.

Le court-métrage de Pasolini nous servira donc de miroir du film de Toussaint pour dégager une nouvelle perspective d'analyse qui ne se circonscrit pas à la première et immédiate ressemblance liant les deux œuvres, à savoir la création cinématographique comme sujet de la métafiction.

À travers une analyse des « convergences divergentes » entre *La Patinoire* et *La ricotta*, nous mettrons en lumière la critique toussanctienne de l'industrie cinématographique qui menace de dévaloriser la nature véritable de l'art, ainsi que l'hommage que l'écrivain rend au cinéma d'auteur italien.

### **1. Deux écrivains derrière la caméra**

À l'époque où Toussaint réalise *La Patinoire*, il s'est déjà imposé dans le paysage littéraire français en tant qu'écrivain minimaliste, avec à son actif cinq romans<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Il s'agit de *La Salle de bain* (Paris : Minuit, 1985), de *Monsieur* (Paris : Minuit, 1986), de *L'Appareil-photo* (Paris : Minuit, 1989), de *La Réticence* (Paris : Minuit, 1991) et de *La Télévision* (Paris : Minuit, 1997).

ainsi qu'une expérience cinématographique étroitement liée à son œuvre littéraire. Cela se manifeste notamment – après l'écriture du scénario de *La Salle de bain*, réalisé par John Lvoff en 1989 – par le tournage de *Monsieur* (1989), adaptation de son roman éponyme publié en 1986, et de *La Sévillane* (1992), inspiré de *L'Appareil-photo* (1988). Cet engagement dans le septième art permet de situer l'auteur dans la lignée des écrivains-cinéastes incarnée par Jean Cocteau, Marguerite Duras et Robbe-Grillet qui trouvent leurs héritiers chez beaucoup d'auteurs contemporains faisant preuve d'une double compétence (cf. Flinn et Jeannelle 2013).

Chez Toussaint, la pratique cinématographique s'autonomise progressivement de sa production littéraire<sup>2</sup>. En 1999, l'écrivain signe le scénario original de *La Patinoire*, s'éloignant ainsi de la « déviance minimale » (cf. Ochsner, 2010) qui caractérisait la première phase de son œuvre romanesque, tout en annonçant le minimalisme baroque qui marquera sa deuxième période créative<sup>3</sup>.

Pasolini aussi se distingue par l'hétérogénéité de sa production littéraire à partir de ses débuts artistiques. Celui qui est unanimement reconnu par la critique comme le premier grand artiste italien multimédia de l'ère contemporaine débute au cinéma en tant que scénariste, collaborant avec des réalisateurs de renom tels que Fellini et Bertolucci. À partir des années 1960, il entame une carrière de réalisateur, trouvant dans le cinéma une nouvelle forme d'expression, ou plutôt un langage différent qu'il réinvente à partir de sa vocation et de sa pratique de romancier, artiste et poète. Après *Accattone* (1961), inspiré des thèmes et des personnages de son roman *Ragazzi di vita* (1955), il réalise *Mamma Roma* (1962) et l'année suivante le court-métrage *La ricotta*.

Chez les deux auteurs, l'expression cinématographique s'accompagne d'une attitude et d'une posture littéraires à la recherche de nouveaux possibles narratifs. En soumettant, et en adoptant, les outils du cinéma à leurs propres besoins d'expression pour expliciter, par le biais d'un nouveau langage, les thématiques qui leur sont chères, les deux artistes énoncent visuellement leur art poétique.

## 2. Une filiation déclarée

Conçu en 1993 à Berlin à partir de trois scènes qui nourrissent son imagination – la tranquillité de son bureau allemand, un hélicoptère militaire qui survole Paris et Rome en 1992 et un match de hockey sur glace daté de 1993 – ce « fragment de fantaisie burlesque » (Toussaint 2019 : 59) prend forme quelques années plus tard dans le film *La Patinoire*. Au même moment où, dans *La Télévision*, Toussaint met en scène ses réflexions sur l'écriture, il explore le processus de création cinématographique dans un film sur un film en train de

<sup>2</sup> Pour ce qui concerne les modèles cinématographiques toussanctiens, voir Meurée et Thiry (2021).

<sup>3</sup> À partir de la publication de *Faire l'amour* (2002), la production de l'auteur, comme le remarque Gianfranco Rubino (2004), tout en restant fidèle aux constantes thématiques et formelles des romans précédents, explore de nouveaux chemins créatifs du point de vue du rythme narratif, de la concentration dramatique et de l'aspect émotionnel. *La Patinoire* pourrait être considéré, à bien des égards, comme une étape liminaire, un pont de transition vers cette nouvelle phase. *La ricotta* aussi peut être interprétée comme une sorte de passerelle entre les deux premières phases du cinéma pasolinien : le cinéma de « *borgata* » et le cinéma de l'idéologie (Micciché 1999 : 32-33), ou bien comme le passage d'un « faire poétique à un faire pratique », comme le souligne Simon Kim (2017).

se faire. Ce genre de métafiction, très fécond tant en France qu'en Italie, trouve son archétype dans *La Nuit américaine* dirigé par François Truffaut<sup>4</sup> en 1973, considéré, à bien des égards, comme l'exemple le plus représentatif de la réflexivité cinématographique. Bien que la littérature à ce sujet comprenne une grande variété de réalisateurs se confrontant à ce genre – dont l'auteur est pleinement conscient – le choix de Toussaint tombe sur *La ricotta* de Pasolini. Cette filiation est confirmée dans les années qui suivent, ainsi qu'en témoigne le programme d'un cycle de films accompagnant *Lire / Louvre*, l'exposition que Toussaint organise à Paris en 2012. Les films au programme révèlent, à travers des projections croisées, les liens entre la pratique cinématographique toussaintienne et la création d'autres artistes et écrivains. À cette occasion, la projection de *La ricotta* avait été associée à celle de *La Patinoire*.

En 2019, l'auteur revient sur son film en le traduisant en termes littéraires et signe le ciné-roman éponyme<sup>5</sup> dans lequel il revendique la fonction inspiratrice du court-métrage pasolinien :

[...] c'est un [...] film, moins connu, qui fut ma principale référence, *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini. Dans *La Ricotta*, qui raconte à la fois le tournage sur la Passion du Christ et les aventures d'un figurant qui ne pense qu'à manger de ce fromage blanc italien qu'on appelle la ricotta, on trouve au plus haut point ce mélange de sacré et de profane qui m'a toujours fasciné (comme m'a toujours fasciné la tension dialectique des contraires, l'immobilité et le mouvement, la métaphysique et le mambo-mambo). (Toussaint 2019 : 8)<sup>6</sup>

C'est cette dialectique contrastive autour de laquelle se joue le film italien qui attire l'écrivain belge, également séduit « par la tradition italienne d'un cinéma à la fois intellectuel et populaire » (Gaudemar 1997 : 129)<sup>7</sup> sous l'ascendance de laquelle notre « [...] écrivain intello s'est [...] métamorphosé en cinéaste burlesque [...] » (Ferenczi 1997 : 35).

Le jeu des contrastes anime la production de Toussaint, qui trouve dans *La ricotta* la réalisation exemplaire des dichotomies qui affectent depuis toujours sa poétique, et que la critique a traduite en termes de 'mouvement immobile' ou de 'drôlerie mélancolique' selon la perspective de l'analyse.

<sup>4</sup> Toussaint arrive à la littérature par le biais du cinéma, inspiré, comme il l'avoue lui-même, par les suggestions de François Truffaut qui, dans *Les Films de ma vie*, conseillait à tous les jeunes gens qui voulaient faire du cinéma sans en avoir les moyens, de se consacrer à la littérature (Toussaint 2012 : 12).

<sup>5</sup> En réalité Toussaint ne définit pas son texte comme un ciné-roman ou comme une novellisation, mais comme un mélange des différentes versions du scénario du film contenant des dialogues qui ne sont présents que dans le film ainsi que des scènes qu'il avait coupées au montage (cf. Toussaint 2019 : 11). À juste titre, Jacques Dubois considère ce texte une « continuité dialoguée » distribuée en caractères distincts du récit reconstitué du tournage (Dubois 2019).

<sup>6</sup> À cette même occasion, l'auteur ne manque pas de citer d'autres chefs-d'œuvre procédant du film sur un film en train de se faire, comme *8½* de Fellini, ou encore *Passion* et *Le Mépris* de Godard (Toussaint 2019 : 8).

<sup>7</sup> Moretti et Fellini font partie de cette tradition. À ces réalisateurs, il faut ajouter Tati, Marx Brothers, Buster Keaton.

### 3. La ricotta et La Patinoire : le mélange sacré-profane

*La ricotta* constitue le troisième épisode d'un film collectif à sketches intitulé *RoGoPaG*<sup>8</sup> d'après les initiales des noms de Rossellini, de Godard, de Pasolini et de Gregoretti, les quatre grands cinéastes qui contribuèrent à sa réalisation en proposant chacun leur propre interprétation du conditionnement de l'homme dans le monde moderne<sup>9</sup>.

Le court-métrage de Pasolini se déroule dans la campagne romaine pendant le tournage d'un film sur la Passion du Christ, dirigé par un cinéaste, dont le rôle est joué par Orson Welles, qui s'inspire de la peinture maniériste italienne. Parmi les figurants, il y a Giovanni Stracci jouant le rôle d'un des deux larrons destinés à la crucifixion. Pauvre et affamé, l'homme, ayant cédé à sa famille la nourriture à laquelle il a droit en tant que figurant, tente par divers expédients de s'en procurer davantage. Il finit par s'acheter de la ricotta qu'il avale avec avidité au point que la troupe de cinéma, qui le surprend en train de manger, se moque de lui en l'invitant à terminer les restes du banquet organisé pour le tournage de la dernière Cène du Christ. Les conséquences de ce festin seront néfastes : pendant la scène de la crucifixion, Stracci meurt d'indigestion dans l'indifférence générale, que souligne la froideur du commentaire du réalisateur : « Povero Stracci, crepare, non aveva altro modo di ricordarci che anche lui era vivo »<sup>10</sup>. Le film fut censuré en 1963 et Pasolini fut condamné à quatre mois de prison pour outrage à la religion (cf. Subini 2009 : 41-68). Il était accusé d'avoir profané l'atmosphère religieuse par des choix esthétiques mêlant le sacré et le profane, c'est-à-dire à travers toute une série d'antinomies – de styles, de sons, de couleurs et d'images – au moyen desquelles l'artiste se positionne par rapport à la société et à l'art. La véritable passion qu'il met en scène est celle de Stracci, personnage issu des classes défavorisées dans un monde bourgeois hypocrite, comme celui de l'Italie après la Seconde Guerre mondiale<sup>11</sup>. Ce monde fasciné par le boom économique et un hédonisme qui le met à l'abri de la souffrance du prolétariat, considère celui-ci comme un simple 'figurant' de la scène sociale n'ayant jamais le droit d'accéder au rôle d'acteur. Sa mort plutôt paradoxale – l'homme, destiné à mourir de faim, meurt pour avoir trop mangé – témoigne d'une réalité qui fait brusquement irruption dans la scène maniériste qu'on est en train de tourner, et met en évidence le fossé entre l'art et la vie.

*La Patinoire* raconte l'histoire du tournage d'un film intitulé *Dolores* qui se déroule justement dans une patinoire où sont effectuées les prises de vue. Comme le montre Gianfranco Rubino, il s'agit d'un film très dynamique à l'intérieur d'« une substantielle unité de lieu et d'action » (Rubino 2006 : 166) ; à part les scènes qui sont jouées en Italie, l'histoire correspond au temps du tournage. Aux côtés du cinéaste et de son assistante, figurent les acteurs, les figurants, le chef opérateur, la maquilleuse, la doublure, la productrice, les machinistes et toute

<sup>8</sup> Le film ne sort en France qu'en 1991.

<sup>9</sup> Il s'agirait d'un fil conducteur auquel le segment pasolinien semblerait échapper.

<sup>10</sup> « Povero Stracci, crever... le seul moyen pour nous rappeler qu'il était vivant » (c'est moi qui traduis).

<sup>11</sup> Pour Marco Bertozzi (2016 : 43) « derrière le Christ et les deux larrons se trouve une ville en pleine expansion grâce aux spéculations immobilières et aux rentes foncières, qui entraînera l'enrichissement d'un petit nombre de gens, mais en sacrifiant les valeurs communes de la *civitas* ».

l'équipe engagée dans la réalisation du film, dont le tournage est rendu difficile en raison de la nature glissante du sol où se déroule l'action. La complication augmente au fur et à mesure que la réalité intervient pour perturber la fiction par une multiplicité de gags qui confèrent au film une dimension burlesque assumée. Celui-ci perdure jusqu'à la dernière scène : vieux et malade, le président du festival de Venise est appelé à sélectionner le film et assiste à la projection de *Dolores* depuis une civière, mais meurt avant de prononcer son jugement<sup>12</sup>. La phrase « il est mort » est une claire référence à celle prononcée dans le film de Pasolini à propos de Stracci, mais ici c'est l'homme de prestige, à qui a été confié le devenir et le succès du film, qui ne mène pas à terme sa tâche, en dépit de tous les efforts déployés par l'équipe pour arriver à temps à la 'partie' finale.

Très éloigné de la critique sociale du cinéaste italien, certains passages de *La Patinoire* peuvent toutefois se prêter à une réflexion engagée, notamment au détour d'un commentaire de la productrice qui, s'adressant à Gianluca Battisti, l'adjoint du directeur du festival de Venise, décrit le film comme une métaphore de la situation actuelle de l'Europe où, à l'image d'une partie de hockey, on se retrouve dans la condition angoissante du « *sudden death* » : une prolongation du match, dont la durée est imprévisible, qui se déroule si, à la fin du temps réglementaire, les deux équipes sont encore à égalité.

Plus particulièrement, le film propose une satire de l'institution cinématographique et partage, d'une façon très personnelle, le mélange de tons propre à *La ricotta* en le transposant dans la collision entre le sport et le cinéma. « Je pense – affirme Toussaint – que le sacré, c'est le cinéma et le profane, c'est le sport. Le profane, c'est aussi la façon un peu démythifiante dont je traite le cinéma. Le mélange cinéma-hockey me semble un bon exemple du mélange sacré-profane » (cité in Demoulin 2019 : 107).

Aux ressemblances directes entre les deux films que Laurent Demoulin a bien identifié – le choix commun d'un acteur américain (Orson Welles chez Pasolini et Bruce Campbell chez Toussaint), les répétitions en écho prononcées par l'assistante de *La Patinoire* et les personnages de *La ricotta*, la présence du journaliste qui interviewe les deux cinéastes, la réalisation, sur la scène, des tableaux vivants ainsi que, bien évidemment, la célèbre réplique finale – on peut ajouter le déplacement continu des membres de la troupe sur le terrain glissant évoquant le mouvement incessant de Stracci qui court de partout sur le plateau de tournage pour chercher quelque chose à manger pour lui et sa famille.

La référence à la nourriture semble également obséder les personnages chez Toussaint. Sans avoir le même poids existentiel et diégétique que dans le court-métrage italien, l'allusion à la nourriture revient régulièrement. L'assistante du réalisateur, qui, via le talkie-walkie, communique avec la cantine pour commander du poulet pendant que le metteur en scène parle, est suivie d'une scène où l'on voit les convives en train de manger. Plus tard, cette même assistante interrompra une prise de vue pour annoncer, en criant, que c'est l'heure du déjeuner. Le réalisateur lui-même, alors qu'il discute de son

<sup>12</sup> Comme le fait remarquer Mireille Raynal-Zougari, « [l]e milieu de la patinoire hypertrophie la crainte que l'on peut éprouver à l'égard d'un monde plein de possibles excessifs susceptibles de se décentrer en permanence, sous l'effet de corps qui, dans un premier temps, en menacent la stabilité, en perturbent les repères » (Raynal-Zougari 2010 : 58).

incertitude quant à la manière de traiter cinématographiquement l'histoire d'amour entre les personnages avec l'actrice principale, s'interrompt brusquement pour lui demander si elle aime la cuisine chinoise. Les différentes allusions à la nourriture illustrent donc une urgence alimentaire qui contribue à introduire les nécessités de la réalité matérielle dans la fiction d'un film en cours de tournage. La mise en scène de la relation entre réalité et fiction est un des aspects que les deux films élaborent en parallèle.

#### **4. La dialectique des contrastes dans les coulisses de la création**

Le rapport entre réalité et fiction que l'on vient de mettre au jour contribue, dans les deux œuvres cinématographiques, au développement du registre comique pour montrer, en même temps, la vanité de toute entreprise artistique. Chez Pasolini, l'insertion du réel<sup>13</sup> est permise par le personnage de Stracci, représentant une classe sociale spécifique : le sous-prolétariat et, plus en général, les classes pauvres de la société qui n'ont jamais le droit à la parole. De sa présence découlent diverses situations tragicomiques, à partir de sa course effrénée pour se procurer de la nourriture, la céder aux siens et revenir à temps sur le plateau. En revanche, chez Toussaint, l'intrusion du réel se manifeste à travers des situations variées, contribuant à l'articulation du registre comique. Il existe d'innombrables exemples à cet égard. Il suffit de citer la glace de la patinoire qui fond à cause de la chaleur émise par les projecteurs laissés allumés ; le passage bruyant d'un avion juste au moment où doivent commencer les prises cinématographiques ; les personnages qui, à maintes fois, glissent sur la glace, et le cinéaste lui-même qui, après avoir été renversé par les joueurs, est obligé de revenir sur le set allongé sur un lit roulant (image qui annonce la scène finale du film). Tout en nous faisant rire, ces séquences visent, en parallèle, à désacraliser le caractère inaliénable d'un art cinématographique que l'on voudrait garder à distance des contingences du quotidien. Cette convergence du factuel et du fictionnel doit par ailleurs être interprétée à l'aune de la méta-réflexivité, qui, en affichant les coulisses de la création, véhicule, tant explicitement qu'indirectement, des réflexions sur l'art cinématographique.

Les deux films, à travers la chronique d'un tournage, dévoilent le processus de fabrication du cinéma. Ils brisent ainsi l'illusion du réel qui confère sa puissance au septième art, en présentant le film comme un objet façonné à partir de stratagèmes et d'astuces capables de simuler la réalité. Le but est alors de montrer les artifices d'une fiction filmique que nous, futurs spectateurs, percevrons comme naturelle, car « l'image cinématographique acquiert une réalité intrinsèque qui ne résulte pas tant du fait qu'elle est l'image de surfaces réelles que de ce qui fait la plus grande force du cinéma, sa capacité de *rendre* l'expérience plutôt que de seulement *y renvoyer* » (Berleant 2022). À travers des procédés à la limite du ridicule (telle que la séquence de la cruche chez

<sup>13</sup> N'oublions pas que dans les deux films, des acteurs non professionnels interprètent leur propre rôle : chez Pasolini, il s'agit de Stracci et chez Toussaint de l'équipe lituanienne de hockey. Pour une réflexion sur l'utilisation d'acteurs non professionnels chez Pasolini, voir Bertini (1979 : 38).

Toussaint<sup>14</sup>), les deux artistes nous montrent donc la « réalité artificielle » de l'art cinématographique ainsi que sa capacité à manipuler la réalité.

Une série de conditions matérielles concernant la production du film concourt à montrer les difficultés d'un cinéma qui se veut un art mais qui est, avant tout, un produit de l'industrie culturelle. *La ricotta*, en méprisant ouvertement la logique économique, met en exergue la soumission à la logique du marché à travers le traitement des 'ouvriers', qui occupent des rôles hiérarchisés, reflet d'une hiérarchie sociale clairement mise en évidence. L'art cinématographique se fait donc industrie cinématographique et, dans ce monde réglé par la logique productive, la presse et la consécration publique jouent un rôle clé.

À ce propos, il est opportun de s'attarder sur le rapport que les cinéastes des deux films, interprétés par les acteurs Tom Novembre et Orson Welles, entretiennent avec la presse et par lequel on peut entrevoir une autre référence importante à Pasolini. Précisons que dans les deux cas, les cinéastes en plein tournage sont obligés de s'entretenir avec les journalistes pour des raisons commerciales. Chez Pasolini, le producteur du film est également le patron du journal pour lequel il doit donner l'interview. En revanche, chez Toussaint, un journaliste de télévision filme en permanence le cinéaste de *Dolores* pendant les prises, sans qu'il puisse s'y opposer car sa présence est une condition du contrat signé avec la chaîne qui coproduit le film.

Chez Pasolini, Orson Welles, d'une façon condescendante et méprisante, n'accorde au journaliste, Monsieur Tegliesera, que quelques questions :

LE JOURNALISTE : Che cosa vuole esprimere con questa sua nuova opera?

LE METTEUR EN SCÈNE : Il mio intimo, profondo, arcaico cattolicesimo.

LE JOURNALISTE : Che cosa ne pensa della società italiana?

LE METTEUR EN SCÈNE : Il popolo più analfabeta, la borghesia più ignorante d'Europa.

LE JOURNALISTE : Che cosa ne pensa della morte?

LE METTEUR EN SCÈNE : Come marxista è un fatto che non prendo in considerazione<sup>15</sup>.

Le journaliste incarne l'homme lambda que le réalisateur méprise, ce qu'il ne manque pas de souligner en prenant ses distances, une attitude que Pasolini met en valeur par les couleurs contrastées de leurs vêtements respectifs et par l'opposition nette de leurs postures. Le journaliste, debout et vêtu de blanc, se distingue clairement du cinéaste, habillé de noir et assis dans son fauteuil<sup>16</sup>.

Dans *La Patinoire*, lors d'une scène quelque peu paradoxale où l'on voit le journaliste, caméra à l'épaule, patiner à côté du lit roulant du réalisateur, le premier interroge le cinéaste sur sa poétique :

<sup>14</sup> Dans cette scène, l'acteur pour orienter son regard vers l'actrice regarde une cruche surélevée.

<sup>15</sup> LE JOURNALISTE : Que voulez-vous exprimer avec cette nouvelle œuvre ? / LE METTEUR EN SCÈNE : Mon catholicisme intime, profond et archaïque / LE JOURNALISTE : Que pensez-vous de la société italienne ? / LE METTEUR EN SCÈNE : Le peuple le plus analphabète, la bourgeoisie la plus ignorante d'Europe / LE JOURNALISTE : Que pensez-vous de la mort ? / LE METTEUR EN SCÈNE : En tant que marxiste, c'est un fait que je ne prends pas en considération. (C'est moi qui traduis).

<sup>16</sup> Pour une analyse détaillée de la posture du réalisateur face au journaliste, voir Roberto Chiesi (2022).

LE JOURNALISTE : J'ai remarqué que vous travaillez beaucoup sur le quotidien...

LE METTEUR EN SCÈNE (après réflexion) : Oui, le quotidien est une matière première exceptionnelle.

LE JOURNALISTE : Mais, on dirait qu'il ne vous convient pas. Est-ce qu'il n'y a pas de votre part une volonté de rendre le monde meilleur ? Est-ce que vous ne seriez pas en fait un manipulateur ?

LE METTEUR EN SCÈNE : Manipulateur, non. Disons plutôt que je m'expose et que je me protège en même temps, les deux à la fois. Je m'expose vraiment et je me protège en même temps derrière une technique. Et, comme je commence à maîtriser de mieux en mieux la technique, ça me permet d'essayer, d'aller plus loin dans l'intime sans pour autant devenir impudique.

LE JOURNALISTE : Et que pensez-vous du cinéma français actuel ?

LE METTEUR EN SCÈNE : Le ? ... euh... (Il réfléchit). (Toussaint 2019 : 59-60)

La conversation s'interrompt lorsque les reprises commencent, et le spectateur ne saura jamais ce que le réalisateur pense de l'actualité cinématographique française. Cependant, sa perplexité nous laisse entrevoir son point de vue.

Or, dans les deux cas, les cinéastes sont respectivement des *alter ego* de Pasolini et de Toussaint qui exposent d'une façon ambiguë leur art poétique. Les méta-films, comme le soutient Yannick Mouren (Mouren 2009), offrent souvent aux cinéastes la possibilité d'interroger la création cinématographique et de développer une réflexion esthétique sur le cinéma. Tout en transposant dans le domaine visuel un concept propre à la littérature (celui d'art poétique), le critique appelle ce genre de film « un film-art poétique ».

Le lecteur de Toussaint reconnaît facilement dans les déclarations accordées au journaliste la poétique toussanctienne : la protection de la forme qu'il revendique à plusieurs reprises ainsi que sa poétique de la juste distance (cf. Amatulli 2015). Cette théorie revient en particulier dans un discours que l'écrivain-metteur en scène prononce à l'acteur américain qu'il a engagé pour son film. Il fait référence aux blancs dans ses livres, qui contribuent à rendre son écriture visuelle<sup>17</sup>. Il parle encore de la nécessité de se protéger, pudiquement, dans « des formes très élaborées, très construites » (Toussaint 2019 : 19)<sup>18</sup>, notamment quand il parle d'amour, et il ajoute « J'ai l'impression que toute souffrance que j'éprouve, je passe mon temps à la transformer en énergie créatrice – pour en faire de l'art, des livres ou, là, un film » (*ibid.* : 19).

Cet art poétique toussanctien revient dans une autre séquence lorsque le cinéaste, s'adressant à tous les comédiens pour fournir des renseignements pratiques, ne s'abstient pas de faire allusion à la nature fictive du cinéma et, à cette occasion, il cite la pensée de Bresson<sup>19</sup>:

<sup>17</sup> Maria Giovanna Petrillo (2020, 175-185) met le scénario de Toussaint à l'épreuve de l'écriture brachylogique se focalisant sur la densité et la concision des dialogues. N'oublions pas que la maison de production de *La Patinoire* s'appelle « Les Films du Silence ».

<sup>18</sup> Demoulin fait remarquer que cet art poétique contient des autocitations, issues d'entretiens accordés par Toussaint (Demoulin 2019 : 108). L'autoréférentialité est, donc, ici poussée à l'excès.

<sup>19</sup> On pourrait voir, comme le fait remarquer Demoulin un clin d'œil à Pasolini (Demoulin 2019 : 106) : alors que Tom Novembre, l'acteur qui joue le rôle de l'écrivain cinéaste de *La Patinoire*, cite Bresson, Orson Welles cite au journaliste un extrait d'un poème de Pasolini.

LE METTEUR EN SCÈNE : [...] Je ne pense pas que je vais vous demander des choses particulièrement difficiles pour des joueurs de hockey de votre niveau. Sans doute certaines [...] ne vous paraîtront pas réalistes, pas vraisemblables, voire illogiques, bizarres, exagérées. Mais, je le répète, il s'agit de cinéma. Et, au cinéma, pour atteindre le vrai, il faut souvent passer par le faux. (*Ibid.* : 23).

Or, même si, comme on l'a dit, Orson Welles et Tom Novembre évoquent les deux metteurs en scène extradiégétiques, ce genre d'autoreprésentation, en soulignant le caractère autoréférentiel de la création artistique, relève du paradoxe et de l'ambiguïté.

Pasolini choisit un réalisateur très différent de lui au niveau technique et il ne s'identifie à Orson Welles que de façon autocritique en poussant à l'extrême le snobisme intellectuel qui ne lui appartient pas<sup>20</sup>. Le personnage cinéaste de Toussaint s'exprime devant un public qui ne le comprend pas. L'acteur américain « écoute à peine les explications du metteur en scène, répond de temps en temps par monosyllabes, « *yes* », « *no* », « *don't understand* » ; les joueurs de hockey à qui il s'adresse dans une autre séquence « crient OUI ou NON, en chœur, en lituanien, et tapent de façon saccadée de leur crosse sur la glace » (*ibid.* : 23). Or, comme l'a déjà relevé Gianfranco Rubino, ce qui est encore plus ambigu, dans la déclaration d'esthétique prononcée par le personnage du cinéaste, c'est qu'il « [...] affirme prôner une poétique de l'indirect et vouloir donc éviter la transmission d'un "message" explicite. Mais son apologie directe du langage indirect est déjà une contradiction intrinsèque [...] » (Rubino 2006 : 168). N'oublions pas d'ailleurs qu'il a besoin d'un interprète pour communiquer avec ses comédiens, ce qui nous fait réfléchir sur une autre forme de dynamique contrastive reliant les deux films, celle dérivant de l'usage des langues étrangères.

### 5. *L'italianité langagière*

L'ensemble de la production littéraire de Pasolini se caractérise par une forte expressivité confiée à l'usage de dialectes locaux représentant fidèlement la réalité linguistique des classes sociales. Dans *La ricotta*, cet usage a une dimension politique très importante : le cinéaste utilise le dialecte romain comme forme de résistance contre le néo-capitalisme de l'époque (cf. Toen 2016). D'ailleurs, il prédit la disparition totale des dialectes et, par conséquent, de la culture humaniste, qui risque d'être supplantée par une culture scientifique et technique, issue du capitalisme.

Toussaint reprend l'idée de la polyphonie langagière et il l'utilise à d'autres fins. Comme souvent chez Toussaint<sup>21</sup>, il s'agit d'un véritable hétérolinguisme qui suppose une cohabitation entre langues majoritaires et minoritaires : les

<sup>20</sup> En réalité, dans *La ricotta* le rapport entre Pasolini et Orson Welles est ambivalent et très complexe car le metteur en scène américain est une sorte d'alter ego pasolinien en même temps que de sa négation. À cet égard cf. Subini (2009 : 113-120) et Chiesi (2022).

<sup>21</sup> Comme le font remarquer Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo (2021), les personnages de Toussaint sont représentés par leurs langues maternelles ; ils habitent un monde polyglotte, miroir de l'internationalisation du paysage belge.

acteurs principaux parlent l'anglais ; l'équipe le lituanien ; le metteur en scène, la productrice et le directeur de la patinoire s'expriment en français. Le rôle de l'interprète est donc important pour la communication. À cette confusion babélique vient s'ajouter une autre langue : l'italien et le dialecte romain. Ce dernier intervient inopinément pour déconstruire, au sein de l'univers cinématographique, le pouvoir et l'autorité, représenté par l'adjoint du directeur du festival de Venise.

Un autre produit de l'industrie cinématographique est, en effet, celui lié à la consécration publique, synonyme de notoriété et de revenus économiques. La tension de tout le film est dictée par la possibilité d'arriver à temps au très convoité festival de Venise. Mais là aussi le comique des situations et de langage démystifie l'importance attribuée à la compétition. La communication entre M. Battisti, à Rome dans sa voiture, et la productrice, dans son bureau, est caricaturée : à la difficulté de la conversation en visiophone à cause du bruit de la circulation dans la capitale italienne, s'ajoutent des invectives vulgaires avec un fort accent romain qui contrastent avec le rôle soi-disant prestigieux du personnage à l'apparence irrésolue et mal à l'aise en dépit du rôle qu'il joue<sup>22</sup>. En même temps, la scène prime sur l'image très visuelle de l'altérité italienne qui s'exprime non seulement à travers une langue au registre familier, mais aussi par le langage du corps. Les interjections, les sons, la gesticulation typique des Italiens restituent une réalité sonore, linguistique et mentale de la nation contribuant à exposer une représentation hyperbolique de l'italianité. Celle-ci, à la limite du stéréotype, participe de la dimension comique de la fiction comme le montre la scène citée, où l'adjoint du directeur du festival de Venise, en visiophone avec la productrice, se trouve coincé dans un embouteillage et alterne les invectives adressées à celui qui vient d'emboutir sa voiture avec l'invitation formelle, proposée à son interlocutrice, à se rendre à Rome pour présenter le film :

L'ADJOINT (faisant de grands gestes) *Ma passa di là, cretino, non stargli incollato al culo !* Que diriez-vous de venir vous-même à Rome pour nous présenter le film, chère madame ? Que diriez-vous du 2 ? ... Ou plus tard ? (Toussaint 2019 : 70-71)

## 6. Le passé et le présent

C'est dans la capitale italienne que *La Patinoire* se clôt par un autre clin d'œil à *La ricotta*. Le gros hélicoptère militaire qui transporte le réalisateur, la productrice et la monteuse avec les boîtes du film, prêt à être jugé par le directeur du festival de Venise, fait irruption bruyamment dans les studios de Cinecittà, détruisant la scène que des dizaines de figurants en costume tentent laborieusement de reconstruire – celle célébrée dans le tableau *L'Enlèvement des Sabines* – en obéissant aux ordres donnés avec animation par les assistants italiens. Comme chez Pasolini le temps figé du tableau se dégèle et la factualité

<sup>22</sup> Cf. l'article de Christophe Meurée, « La sarabande des apparences : les personnages d'Italiens dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », contenu dans ce volume.

intervient dans la fiction pour neutraliser cet « effet de réel » que le tableau vivant fait passer pour réalité.

Le tableau vivant de Nicolas Poussin fait ainsi dialoguer la tension entre le passé et le présent<sup>23</sup>, la vie et l'art, le mythe et la réalité, l'immobilité et le mouvement pour devenir l'équivalent sémantique de *La deposizione* de Rosso Fiorentino et du *Trasporto di Cristo nel sepolcro* de Jacopo da Pontormo mis en scène par Pasolini<sup>24</sup>.

Chez Toussaint, l'une des plus anciennes histoires de Rome, immortalisée par le pinceau, se heurte à une actualité cinématographique qui doit se mesurer à la réalité et percevoir la fin de son âge d'or. En effet, l'image, tout à fait irrationnelle, du directeur du cinéma de Venise arrivant à Cinecittà dans une ambulance, sa présence paradoxale, sur un lit roulant, dans la salle de projection, et sa mort devant l'écran n'exprime-t-elle pas nostalgiquement l'agonie d'un cinéma qui ne trouve sa noblesse que chez les grands maîtres du passé ? Dans un film où Toussaint rend hommage, à travers Pasolini, au cinéma italien du passé, Tom Novembre hésite à répondre au journaliste qui lui demande son avis sur le cinéma français contemporain. Ni le festival de Berlin, ni celui de Cannes, ce qui aurait été plus évident, n'attire la production de *La Patinoire* ; son choix se porte sur la Kermesse de Venise, qui permet à Toussaint de rendre hommage à l'Italie, une Italie cinématographique ridiculisée dans le présent.

À travers le miroir déformant du court-métrage de Pasolini, le film de Jean-Philippe Toussaint récupère une forte densité sémantique. Les dissonances mises en scène par le réalisateur italien agissent comme une loupe sur des détails, à première vue négligeables, de « la grande drôlerie » (Dubois 2019) du cinéaste belge, lui redonnant de la profondeur.

## BIBLIOGRAPHIE

- Amatulli, Margareth (2015) « Dietro le quinte dell'opera: il dispositivo fotoletterario in Mes bureaux. Luoghi dove scrivo di Jean-Philippe Toussaint », *Nuova corrente* 156 : 99-121.
- Berleant, Arnold (2022) *L'Engagement esthétique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, <https://books.openedition.org/pur/181397>.
- Bertini, Antonio (1979) *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma : Bulzoni.
- Baltrušaitis, Jurgis (1996) *Les perspectives dépravées* (tome 2), *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris : Flammarion,
- Bertozzi, Marco (2016) « Un cinéma blessé : Pasolini et le mythe de la ville intacte », *Cinémas* 27(1) : 41-55.
- Chiesi, Roberto (2022), « “Tutto potenza e ironia”. Orson Welles nel cinema di Pasolini » in *“Lampeggiare nello sguardo”. Attrici e attori nel cinema di Pasolini*,

<sup>23</sup> Le passé est bien représenté dans le film de Toussaint par le directeur de la patinoire, un homme nostalgique de ses exploits passés, immortalisés dans une bobine de pellicule qu'il projette avec beaucoup de fierté.

<sup>24</sup> Dans *La ricotta*, le rapport de Pasolini avec les tableaux vivants, et donc l'art maniériste, est, lui aussi, ambigu et complexe. Voir à ce propos Subini (2009 : 140-162).

- Arabeschi* 20, luglio-dicembre, <http://www.arabeschi.it/tutto-potenza-e-ironia-orson-welles-nel-cinema-di-pasolini-/>.
- De Comité, Francesco (2010) *Anamorphose catoptrique à l'aide d'un miroir sphérique concave d'une image dessinée sur un cylindre*, <https://www.cristal.univ-lille.fr/~decomite/anamorphoses/papers/spheriqueconcave.pdf>.
- Demoulin, Laurent (2019) « La Patinoire et la patience » in Jean-Philippe Toussaint (2019) *La Patinoire*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 127-130.
- Dubois, Jacques (2019) « Un Toussaint sur patins », <https://diacritik.com/2019/04/11/un-toussaint-sur-patins/>.
- Ferenczi, Aurélien (1997) « Ça glisse à Franconville », *Télérama*, 29/10/1997, repris in Jean-Philippe Toussaint (2019) *La Patinoire*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 131-136.
- Flinn, Margaret C. et Jean-Louis Jeannelle (2013) « Pour une histoire continuée des écrivains-cinéastes », *Revue critique de fixxion française contemporaine* 7, <http://journals.openedition.org/fixxion/8925>.
- Gaudemar, Antoine de (1997) « Toussaint tourne sur la glace en septembre », *Libération*, 17/09/1997, repris in Jean-Philippe Toussaint (2019) *La Patinoire*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 127-130.
- Kim, Simon (2017) « La poétique de la parabole chez Pier Paolo Pasolini : autour du film *La Ricotta* », *ThéoRèmes* 10, <https://journals.openedition.org/theoremes/909>.
- Mouren, Yannick (2009) *Filmer la création cinématographique. Le film-art poétique*, Paris : L'Harmattan.
- Meurée, Christophe et Maria Giovanna Petrillo (2021) « François Emmanuel et Jean-Philippe Toussaint, parangons d'une littérature polyglotte », in Jana Altmanova, Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo (éds.) *Nouveaux paradigmes linguistiques dans la littérature belge francophone (de 1989 à aujourd'hui)*, *Annali – sezione romanza* 63(2) : 55-79.
- Meurée, Christophe et Maxime Thiry (2021) « Emprunter le Boulevard du Crépuscule jusqu'au Pacifique : traces du film noir américain chez Jean-Philippe Toussaint », *French Forum* 46(2-3) : 165-180.
- Micciché, Lino (1999) *Pasolini nella città del cinema*, Venezia : Marsilio.
- Ochsner, Beate (2010) « Littérature minimaliste – cinéma minimaliste ? Jean-Philippe Toussaint et la déviance minimale », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (éds.) *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 261-273, <https://books.openedition.org/psn/2096>.
- Olivier, Claire (2021) *Les Écritures de l'image par Jean-Philippe Toussaint : Expérimentation et sémentation au XXI<sup>e</sup> siècle*, Leiden-Boston : Brill-Rodopi.
- Pasolini, Pier Paolo (1963) *La ricotta*, avec Orson Welles, Mario Cipriani, Laura Betti, in Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti in *RoGoPaG*, Arco Film.
- Passannanti, Erminia (2008) *La ricotta. Il sacro trasgredito*, Salisbury/UK : Brindin Press.
- Petrillo, Maria Giovanna (2020) « Jean-Philippe Toussaint : texte d'un écrivain/texte d'un cinéaste. Glissement brachylogique et questions

- d'auteur » in Victoria Ferrety et Martine Renouprez (éds.) *Conversation et nouvelle brachylogie*, Mons : Éditions du CIPA, 177-185.
- Raynal-Zougari, Mireille (2010) « Mise en scène de l'écrivain en cinéaste patineur », *Textyles* 38 : 57-66, <https://journals.openedition.org/textyles/292>.
- Rubino, Gianfranco (2004) « Faire l'amour de Jean-Philippe Toussaint », in Gianfranco Rubino (éd.) *lettura del contemporaneo francese*, Roma : Bulzoni, 115-130.
- Rubino, Gianfranco (2006) « Le cinéma de Toussaint », *Roman 20-50* 42 : 161-169.
- Subini, Tomaso (2009) *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Torino : Lindau.
- Toen, Mélinda (2016) « Cinema, linguaggio e storia nella "trilogia romana" di Pasolini », <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/cinema-linguaggio-e-storia-nella-trilogia-romana-di-pasolini-di-melinda-toen/>.
- Toussaint, Jean-Philippe (1999) *La Patinoire*, Les Films des Tournelles, avec Tom Novembre, Dolores Chaplin, Bruce Campbell, Jean-Pierre Cassel.
- Toussaint, Jean-Philippe (2012) *L'Urgence et la patience*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2019) *La Patinoire*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles.